UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Elizabeth Belleza Flandoli

Dramaturgia e Ficção Curta:

Um estudo de suas ligações e projeções na

Obra teatral de Tennessee Williams [1911-1983]

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

- F583d Flandoli, Elizabeth Belleza
Dramaturgia e ficção curta: um estudo de suas
ligações e projeções na obra teatral de Tennessee
Williams [1911-1983] / Elizabeth Belleza Flandoli ;
orientadora Maria Silvia Betti. - São Paulo, 2016.
216 f.
- Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.
1. Dramaturgia. 2. Ficção curta. 3. Peças teatrais.
4. Contos. 5. Tennessee Williams. I. Betti, Maria
Silvia, orient. II. Título.

FLANDOLI, Elizabeth Belleza. **DRAMATURGIA E FICÇÃO CURTA**: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Dedico este trabalho aos meus familiares: com todo amor, admiração e gratidão por haver recebido apoio, carinho e presença ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos os que de alguma maneira me iluminaram e auxiliaram nessa trajetória:

À Prof^a. Dr^a. Maria Silvia Betti, pelo direcionamento, sugestões e revisões que me muito me ensinaram e guiaram pelo caminho do crescimento acadêmico e intelectual durante os anos de convivência e ao me acolher como orientanda de doutorado.

À CAPES, pelo apoio ao possibilitar a realização de minha pesquisa de 2013-2016.

Aos Profs. Drs. Marco Antonio Guerra e Fúlvio Flores Torres por sugestões valiosas de leituras e acréscimos na qualificação.

Ao ator e tradutor Augusto César Santos, por ceder a sua tradução da peça longa *The Night of the Iguana* [*A Noite do Iguana*] durante a pesquisa, antes mesmo de sua publicação.

Ao diretor do GRUPO TAPA, Eduardo Tolentino, pelas esclarecedoras leituras dramáticas, encenações de peças de Tennessee Williams, além de nos conceder debates enriquecedores após as apresentações.

À minha família: Mirian Belleza Flandoli, Jean Franklin de Lima e Giovanna Flandoli Franklin de Lima, pela compreensão, cooperação e paciência em vista de minha constante dedicação à pesquisa.

Aos meus pais: agradeço o companheirismo, o incentivo e a ajuda nos estudos sempre. À memória de meu pai, Fernando Flandoli, e por todo o apoio incondicional e leituras compartilhadas com minha mãe, Mirian Belleza Flandoli.

Aos meus amigos e professores, presentes ontem (in memoriam: Rosa Erlichman), hoje e sempre, por partilharem comigo o mundo do teatro e o conhecimento: ao Prof. Dr. Daniel Puglia, à minha orientadora de mestrado, Prof^a Dr^a Munira Mutran e à amiga Prof^a Dr^a Maureen Murphy, por todos os livros e pelo valioso aconselhamento.

Aos bibliotecários da FFLCH e da ECA, solícitos em facilitar o caminho; em especial, agradeço muito a atenção dispensada por Charles Pereira Campos na orientação da pesquisa e da formatação.

RESUMO

FLANDOLI, E. B. **Dramaturgia e Ficção Curta**: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams [1911-1983]. 2016. f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A proposta desta tese é comprovar o número expressivo da obra ficcional de Tennessee Williams, relativamente extensa por abranger cerca de cinquenta contos, que representou de formas variadas a gênese ficcional de peças posteriores, além de apontar casos de peças vistas como matrizes que prefiguram a matéria ficcional de contos ou até mesmo de roteiros cinematográficos criados pelo autor. A predominância dos episódios em que os contos se colocam como matrizes ficcionais de importantes trabalhos dramáticos do escritor foi constatada através do levantamento e da análise da produção dramática e ficcional de Tennessee Williams. Ao empreendermos o estudo analítico de três peças em um ato e uma peça em três atos [peça longa], foi possível estabelecermos a relação entre as peças e a estrutura ficcional dos contos, assim como apresentar um entendimento mais profundo dos processos formais e dos elos compositivos ligando sua ficção curta e a dramaturgia: *The Dark Room* [O Quarto Escuro, peça e conto, de aproximadamente 1939/1940], *Something Unspoken* [Algo não Dito, peça de 1953] e *Happy August the Tenth* [Feliz Dez de Agosto, conto de 1970]; *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [Vinte e sete Carros de Algodão, conto de 1935] e a peça em um ato de mesmo título [escrita antes de 1946] e *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana: conto escrito entre 1946-48 e peça de mesmo título, em um ato, de 1959 e em três atos, de 1961]. Dessa forma, o diálogo entre diversos tipos de arte foi mapeado e as representações da história na dramaturgia e em sua ficção curta investigadas.

Palavras-chave: Tennessee Williams. Peças. Contos. Matrizes ficcionais.

ABSTRACT

FLANDOLI, E. B. **Drama and Fiction**: a study of its links and projections in the theater of Tennessee Williams [1911-1983]. 2016. p. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The purpose of this thesis is to prove the expressive number of short stories by Tennessee Williams, relatively high to be composed of around fifty short stories which represented in various manners the genesis of later theater plays, besides highlighting cases of plays seen/ considered sources of short-story telling or even screenplays written by the author. The supremacy of episodes in which the short stories are seen as fictional sources of dramaturgic works by the writer was confirmed by verifying and analyzing the theater and the production/creation of short stories by Tennessee Williams. By doing the analytical study of three theater plays in one-act and a three-act play [full-length play] it was possible to establish the relationship between the theater plays and the structure of the short stories as well as present a more profound understanding of the formal processes and the links between the plays and his short stories: *The Dark Room* [*O Quarto Escuro*, theater play and short story, approximately 1939/1940], *Something Unspoken* [*Algo não Dito*, play, 1953] and *Happy August the Tenth* [*Feliz Dez de Agosto*, short story, 1970]; *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [*Vinte e sete Carros de Algodão*, short story, 1935] and the one-act play with the same title [written before 1946] e *The Night of the Iguana* [*A Noite do Iguana*: short story written between 1946-48 and the play with the same title, in one act, in 1959 and in three acts, in 1961].

Therefore, the dialogue among various types of art was studied, besides the sources of inspiration of the playwright and the representations of history on drama and in his short stories investigated.

Key words: Tennessee Williams. Theater plays. Short stories. Fictional sources.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	
1.1 A TRAJETÓRIA DE THOMAS LANIER WILLIAMS III a TENNESSEE WILLIAMS	11
1.2 CENÁRIO PARA TENNESSEE WILLIAMS	24
1.3 JUSTIFICATIVA	43
1.4 HIPÓTESE E CONSTITUIÇÃO DA TESE	48
CAPÍTULO II: PEÇAS COMO MATRIZES FICCIONAIS PARA CONTOS	
2.1 PEÇA E CONTO: <i>THE DARK ROOM</i> [O QUARTO ESCURO]	50
2.2 PEÇA E CONTO: <i>SOMETHING UNSPOKEN</i> [ALGO NÃO DITO] E <i>HAPPY AUGUST THE TENTH</i> [FELIZ DEZ DE AGOSTO]	70
CAPÍTULO III: CONTOS COMO MATRIZES FICCIONAIS PARA PEÇAS	
3.1 CONTO E PEÇA EM UM ATO: <i>27 WAGONS FULL OF COTTON</i> [27 CARROS DE ALGODÃO]	100
3.2 CONTO E PEÇAS EM UM ATO E EM TRÊS ATOS: <i>THE NIGHT OF THE IGUANA</i> [A NOITE DO IGUANA]	128
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189
SITES ACESSADOS	194
APÊNDICE A - MATRIZES FICCIONAIS DE TENNESSEE WILLIAMS	196
APÊNDICE B - DESDOBRAMENTOS: ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS, VERSÕES FÍLMICAS E APRESENTAÇÕES TELEVISIVAS	212

INTRODUÇÃO

*Muito para o passado e o presente. O futuro é denominado 'talvez', que é a única maneira possível de chamar o futuro. E o importante é não permitir que isto o amedronte.*¹

Tennessee Williams

A relação entre a dramaturgia de Tennessee Williams e a ficção curta tem sido fonte de interesse de meus estudos, assim como as raízes e variantes de sua obra. Algumas pesquisas foram desenvolvidas na área anteriormente, questões literárias que suscitam a curiosidade do leitor sobre o vínculo entre as duas formas de arte e os aspectos que influenciaram o dramaturgo a trilhar tais caminhos de forma variada.

O objeto do estudo foi analisar a trajetória do dramaturgo Tennessee Williams em meio a suas peças e contos, além do exame dos expedientes constitutivos de um conjunto de peças cujas raízes se encontram em contos do autor assim como peças que serviram de matrizes ficcionais para a ficção curta elaborada posteriormente. Dentro do estudo proposto foram investigadas as estratégias formais de figuração dramática das questões sociais, históricas, econômicas e culturais nas peças e nos contos aos quais remetem.

Segundo Robert Frost [1874-1963], em *MOUNTAIN INTERVAL*, no poema *The Road not Taken* [A ESTRADA NÃO CAMINHADA]:

Duas estradas divergiam num bosque outonado,
Lamentei, mas trilhar ambas era impossível
Sendo eu um só, fiquei longo tempo parado
E o mais longe que pude mirei, de um lado
Até onde o gramado não era mais visível;
A outra estrada tomei, tão viável quanto,
Possuía talvez maior vantagem,
Parecia pouco gasto seu verde manto;
Minha caminhada por ali, entretanto
Revelou nelas semelhante passagem,
Jaziam ambas igualmente sob o sol que radia
Em folhas que pegada alguma havia manchado.
Ah, deixei a primeira para outro dia!
Mesmo sabendo que um caminho a outro envia,
Duvidei se deveria ter ao menos voltado.

¹ *So much for the past and present. The future is called 'perhaps', which is the only possible thing to call the future. And the important thing is not to allow that to scare you.* (WILLIAMS, 1976, p. 241) [O artigo intitulado 'The Past, the Present, and the Perhaps' apareceu pela primeira vez no jornal *New York Times*].

Suspirando, é como isto vos contarei
 Num lugar ou tempo desta caminhada extensa:
 Duas estradas divergiam num bosque, e sei –
 que delas, a menos trilhada explorei,
 E isso fez toda a diferença. ²

O poema citado confirma como a vida é feita de escolhas; no caso de Tennessee Williams, uma fonte o guiava e mais tarde o escritor explorava outro gênero literário.

Esta pesquisa visa esclarecer as relações que a dramaturgia de Tennessee Williams estabelece com sua ficção curta: levantar, analisar e discutir as ligações e projeções que se estabelecem entre peças e contos, examinando particularmente as ocorrências em que as peças têm sua gênese ficcional em contos que lhe são anteriores e, por outro lado, peças que originaram contos posteriores.

Quais as peças de teatro de sua autoria com raízes na ficção curta e quais foram usadas como fonte de inspiração da ficção curta?

Enfim, o recorte selecionado para a pesquisa foi realizar a análise das peças em um ato mencionadas como matrizes para os contos: *The Dark Room* [*O Quarto Escuro*, escrita por volta de 1939, e o conto, de mesmo nome, de aproximadamente 1940], *Something Unspoken* [*Algo não Dito*, 1953], cujo conto posterior, *Happy August the Tenth* [*Feliz Dez de Agosto*], foi criado em 1970. Por outro lado, o caminho inverso, constantemente trilhado por Tennessee Williams, ao partir de seus contos, usados posteriormente como matrizes para sua dramaturgia será objeto de análise: *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [*Vinte e sete Carros de Algodão*, 1935] e *The Night of the Iguana* [*A Noite do Iguana*: 1946 - 48], com o propósito de evidenciar como o escritor transitava principalmente da ficção curta para a dramaturgia com maestria. A peça em um ato também denominada *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [*Vinte e sete Carros de Algodão*] foi escrita antes de

² Two roads diverged in a yellow wood/ And sorry I could not travel both/ And be one traveler; long I stood/ And looked down one as far as I could/ To where it bent in the undergrowth;/ Then took the other; as just as fair,/ And having perhaps the better claim,/ Because it was grassy and wanted wear,/ Though as for the passing there/ Had worn them really about the same,/ And both that morning equally lay/ In leaves no step had trodden black / Oh, I kept the first for another day!/ Yet knowing how way leads on to way,/ I doubted if I should ever come back./ I shall be telling this with a sigh/ Somewhere ages and ages hence:/ Two roads diverged in a wood, and I – / I took the one less traveled by,/ And that has made all the difference.

FROST, Robert. *The Road not Taken and Other Poems*. New York: Dover Publications, 1993.

1946, publicada em *Best One-Act Plays of 1944* (1945) e na antologia *27 Wagons Full of Cotton and Other Plays*, em 1966. O conto *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [Vinte e sete Carros de Algodão], escrito em 1935, publicado em 1936, base para a peça de um ato de mesmo título], foi base parcial para o filme *Baby Doll*. Já a peça *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana] foi escrita em 1962.

CAPÍTULO I

Seja [...] quem for – eu sempre dependi da bondade de estranhos. (A última fala de Blanche Dubois em *Streetcar...*)³

1.1 A TRAJETÓRIA DE THOMAS LANIER WILLIAMS III A TENNESSEE WILLIAMS

Desde cedo, o escritor Tennessee Williams (pseudônimo de Thomas Lanier Williams III), nascido em 26 de março de 1911, em Columbus, estado do Mississípi, no Sul dos Estados Unidos, demonstrou grande apreço por escrever ainda nos tempos da escola, nos anos 20, pois a carreira de escritor significava um refúgio a fim de ser livre e evadir-se da loucura e da morte; infelizmente, o escritor viria a nos deixar precocemente, em 25 de fevereiro de 1983, em Nova York, aos 72 anos de idade:

Que significa ser um escritor? Eu diria que significa ser livre.
Sei que muitos escritores não são livres. Que são profissionalmente empregados, o que é uma coisa inteiramente diferente.
Profissionalmente, são talvez melhores escritores, no sentido convencional do “melhor”. Têm ouvido para as demandas de *best-sellers*: agradam a seus editores, e presumivelmente também ao seu público.
Mas não são livres, e, assim, não são o que considero o que um verdadeiro escritor deve ser.
Ser livre é realizar com êxito sua vida.⁴

No que diz respeito ao âmbito familiar, foi o segundo filho do casamento realizado em 1907 entre “a indomável Sra. Edwina” (assim denominada em suas *Memórias*) e Cornelius Coffin Williams, pai frio e distante que trabalhou na Academia Militar e lutou na Guerra Hispano-Americana; ele provinha de uma família aristocrática decadente, de pioneiros do estado do Tennessee e não apreciava a fragilidade do filho, chamando-o

³ *Whoever you are – I’ve always depended on the kindness of strangers.* (Blanche Dubois’s last utterance in *Streetcar...*) (WILLIAMS, 1947, p. 216)

⁴ What is it like being a writer? I would say it is like being free.

I know that some writers aren’t free, they are professionally employed, which is quite a different thing.

Professionally, they are probably better writers in the conventional sense of “better”. They have an ear to the ground of best-sellers demands: they please their publishers and presumably their public as well.

But they are not free and so they are not what I regard a true writer as being.

To be free is to have achieved your life. (WILLIAMS, 2006, p.29).

desdenhosamente de *Miss Nancy*. A filha mais velha, com quem Tom [apelido de Tennessee Williams] mantinha grande ligação afetiva era Rose Isabel, também nascida em Columbus, Mississípi, em 1909, e Walter Dakin, o favorito do pai e caçula da família, nascido em 1919, após a mudança da família para St. Louis, Missouri. Nas constantes ausências de Cornelius, as crianças receberam o carinho e os cuidados da mãe e dos avós maternos, Dakin e Rose, a fim de suprir a falta da figura paterna.

Em 1913, a família havia se mudado de Columbus para Nashville, no estado do Tennessee, retornando depois ao Mississípi em 1915 para residir em Clarksdale, Mississípi. A mãe afetuosa devotou-se especialmente a Tom em 1916, ano no qual contraiu difteria aos cinco anos de idade, fato que o levou a ter problemas nos olhos, ficar paralisado por aproximadamente um ano e, conseqüentemente, tornar-se um garoto mais tímido e frágil. A figura paterna foi representada pelo avô Dakin, pastor da igreja episcopal no Sul dos Estados Unidos, em cuja biblioteca Williams dedicou-se muito à leitura.

Em 1918, a mãe e Tom foram para o meio-oeste americano, em Saint Louis, aceitando o desafio de tentar conviver com o gênio explosivo do pai prepotente, até mesmo detido por infração aos regulamentos, embora seu gosto por prostitutas, álcool e jogo não tenham atrapalhado a carreira de caixeiro-viajante na década de 20: ele saíra da estrada e fora promovido a gerente de vendas de uma sucursal da *International Shoe Company* em St. Louis, Missouri. Infelizmente, tal mudança pesou para as crianças, por afastá-las do porto seguro representado pelos avós maternos, além de significar um rebaixamento na escala social, pois o padrão de vida decaiu ao se mudarem para um bairro pobre da cidade. Tennessee Williams afirma não se recordar da figura do pai em seus bons tempos, anteriores ao alcoolismo e à jogatina, tão desenfreada a ponto de lhe causar a perda de uma orelha, arrancada por um adversário em uma mesa de pôquer.

Devido ao fato de não ter se adaptado a St. Louis, Tom foi mandado de volta a Clarksdale em 1919, a fim de ficar com os avós durante um ano, voltando a St. Louis em 1920. Ao ganhar uma máquina de escrever usada de presente da mãe, começou a criar poemas e histórias; obteve prêmios na escola, além de publicar em jornais e revistas.

Além da estimada irmã Rose, cujos problemas emocionais levaram, ainda jovem, a ser diagnosticada com esquizofrenia em 1937, submetida a uma lobotomia e, conseqüentemente, a viver em sanatórios até o final da vida, uma das pessoas mais próximas de Thomas Lanier Williams III foi o amoroso avô materno, Walter Edwin Dakin (1857-1954), com quem Williams fez uma longa e inesquecível viagem à Europa aos

dezesseis anos de idade, em companhia de senhoras da Igreja Episcopal do Delta do Mississípi em julho de 1928.

Aos dezesseis anos, o escritor também iniciou sua carreira literária e realizou seu primeiro contato com o mundo editorial: Tennessee Williams ganhou o terceiro prêmio e recebeu US\$5 pelo ensaio intitulado *Can a Wife Be a Good Sport?*, seu primeiro trabalho, publicado na revista *Smart Set* em maio de 1927. No ano seguinte, Williams publicou o conto *The Vengeance of Nitocris* [A Vingança de Nitócris] na revista *Weird Tales* em agosto; mais tarde, publicado em *Collected Stories*, de 1985. A caminho da turnê pela Europa, avô e neto fizeram uma parada em Nova York para assistirem a um espetáculo teatral na Broadway, que, futuramente, viria a consagrá-lo, em 1945, com o advento da famosa peça *The Glass Menagerie*. (Heintzelman & Smith-Howard, 2005, p.4-5).

Tennessee Williams terminara o ensino médio em *Saint Louis's University City High School* no ano de 1929 e, com a ajuda financeira da avó, se matriculou na Universidade de Missouri, localizada em Columbia, quando cursou jornalismo durante o período da Grande Depressão nos Estados Unidos nos anos 30 e escreveu sua primeira peça em um ato, *Beauty is the Word* [Beleza é a Palavra], merecedora de uma menção honrosa ao participar da competição anual de peças promovida por *University Dramatic Arts Club*. Na época, assistiu na universidade a uma montagem da peça *Ghosts* [Espectros], de Henrik Ibsen, fato que pesou na decisão de cursar dramaturgia.

Em função das dificuldades financeiras familiares em meio à Depressão econômica, da aparente falta de afinco nos estudos por parte de Williams ao priorizar seus escritos, e possivelmente, por ter sido reprovado no terceiro ano no exame das forças armadas americanas, *ROTC* [*The Reserve Officers Training Corps, programa de treinamento para oficiais*], o pai desobrigou-se de mantê-lo na faculdade. Cornelius, irado, fez com que cursasse datilografia e o empregou na *Continental Shoe Makers*, uma filial da *International Shoe Company*, fábrica de sapatos que administrava em 1932. Dessa forma, Williams recebia US\$65 ao mês e foi levado a desempenhar funções enfadonhas e monótonas por três anos, tais como espanar sapatos todas as manhãs, datilografar pedidos como auxiliar de escritório e fazer entregas de caixas. O período que lhe sobrava para escrever era à noite e nos fins de semana, em que se dedicava com afinco.

Segundo observações de Heintzelman & Smith-Howard:

[...] Ele frequentemente trabalhava noite adentro para completar a quota que se impôs de um conto por semana. Ocasionalmente, ele escrevia

poesia na tampa das caixas de sapato durante o dia no trabalho. Sua temporada no depósito de sapatos foi considerada sem valor para ele como escritor. Ele aprendeu primeiramente sobre a vida do trabalhador de colarinho branco aprisionado à rotina de um emprego sem expectativas. A experiência o levou à compaixão pela classe trabalhadora.⁵

Outros problemas surgiram quando Tennessee Williams sofreu uma crise cardiovascular em 1934, ficou alguns dias internado e, devido a isso, passou uma temporada com os avós em Memphis para auxiliar na convalescença. Por almejar trabalhar na área teatral, ingressou na Universidade de Washington, em St. Louis, com o propósito de estudar dramaturgia. Por volta de 1935, conheceu uma vizinha, Bernice Dorothy Shapiro, que trabalhava com o grupo teatral *Garden Players*; o resultado da colaboração Shapiro-Williams foi a peça em um ato, *Cairo, Shanghai, Bombay!* [*Cairo, Shanghai, Bombaim!*]. Tennessee Williams apreciou seu trabalho encenado em Memphis pela primeira vez na vida. O modesto sucesso da peça foi terapêutico. (Boxill, 1988, p.11)⁶

Em 1936, algumas de suas peças em um ato foram encenadas: *Headlines* [*Manchetes*] e *The Magic Tower* [*A Torre Mágica*, encenada pelo *Websters Grove Theatre Guild*, em St. Louis], além da primeira peça longa, em dez cenas, *Candles to the Sun* [*Velas as Sol*], encenada em 1937 pela companhia teatral semiprofissional *The Mummers*.

Em 1937, Tennessee Williams transferiu-se para a Universidade de Iowa e concluiu a graduação em Dramaturgia em 1938, em Iowa City, local no qual escreveu as peças em três atos *Spring Storm* [*Tempestade Primavera*] e *Not about Nightingales* [*Não sobre Rouxinóis*]; em novembro de 1937, em St. Louis houve a encenação também por *The Mummers* da peça em oito cenas *The Fugitive Kind* [*O Tipo Fugitivo*]. Infelizmente, não foi bem-sucedido neste sentido nem em Chicago, Illinois, nem futuramente, no *Writers Project*, em Nova Orleans.

Ao mesmo tempo, Williams desempenhou funções variadas em empregos de meio período. Na época, conforme já enfatizado, o escritor pleiteou a chance de participar do *Work Projects Administration* [Administração de Projetos de Trabalho] programa de

⁵ [...] He often worked through the night to complete his self-imposed quota of one short story a week, occasionally, he would write poetry on the lid of shoe boxes during the day at work. His time at the shoe warehouse was invaluable to him as a writer. He learned firsthand about the life of the white-collar worker trapped in a hopelessly routine job. The experience endowed him with a compassion for the working class. (2005, p.6).

⁶ Roger Evan Boxill [março de 1928 - setembro de 2015] foi professor de inglês em City College, City University of New York e ator conhecido por *Kraft Television Theater* (série de TV estadunidense de 1947 a 1958 na NBC).

incentivo a jovens escritores do *Federal Theatre Project*: o Projeto Federal para Escritores que Williams se candidatou era um dos cinco projetos elaborados para minimizar a crise de 30. Os outros eram chamados: *Historical Records Survey* [Pesquisa de Arquivos Históricos], *Federal Theater Project* [Projeto Federal para o Teatro], *Federal Music Project* [Projeto Federal para a Música] e *Federal Art Project* [Projeto Federal para a Arte] (FLORES, 2015, p. 23).

Em consequência de não ter sido bem-sucedido em Chicago, o escritor mudou-se para Nova Orleans em 1938. Segundo o relato sagaz e bem-humorado do próprio Tennessee Williams no documentário *Orpheus of the American Stage* (1994), ao lhe perguntarem a razão que o motivou a se mudar para Nova Orleans, simplesmente respondeu de forma brincalhona; porém, com convicção: “- St. Louis”. Desta forma, ao experimentar a vida livre e boêmia de Nova Orleans, pode compará-la ao cotidiano enfadonho de St. Louis.

Conforme o próprio dramaturgo justifica, foi no ano de 1939 que deixou o nome Thomas Lanier Williams, “bonito demais”, para assumir o nome artístico de Tennessee Williams profissionalmente, ao assinar *The Field of Blue Children* [O Campo das Crianças Tristes] na revista *Story*. Mais tarde, o conto apareceria em *Collected Stories* (1985) e em *49 Contos de Tennessee Williams*, com tradução de Alexandre Hubner [et al].

No ano de 1940, Williams mudou-se para Nova York e matriculou-se em redação de dramaturgia, curso ministrado por John Gassner na *New School for Social Research*; naquela época, Gassner era também leitor para o *Theatre Guild*. Williams escreveu *Battle of Angels* [Batalha de Anjos], recomendada pelo professor, mas, infelizmente, um grande fracasso em Boston. (1988, p. 14-15). Nesse período, Williams exerceu empregos mal-remunerados: de ascensorista noturno em um grande hotel a garçom e recitador de versos em Greenwich Village. Escreveu sua única peça em versos: *The Purification* [A Purificação, 1942], encenada em 1944, dirigida por Margo Jones, em *Pasadena Playhouse*, Pasadena.

Em 1942, trabalhando como lanterninha de teatro em Nova York (US\$17 semanais), Williams firmou um contrato de seis meses como roteirista de cinema com a *Metro-Goldwin-Meyer* [MGM] em Hollywood, com a ajuda de sua agente Audrey Wood: passou a ganhar US\$250 semanais, embora tenha se frustrado diante das imposições no desenvolvimento de roteiros.

O roteiro *The Gentleman Caller*, uma adaptação de seu conto *Portrait of a Girl in Glass* [Retrato de uma Moça em Vidro, 1941- 43], apesar de primeiramente rejeitado pela

MGM, tem ligação com a famosa peça *The Glass Menagerie* [*À Margem da Vida/ O Zoológico de Vidro*], com estréia em 1944, em Chicago, como grande sucesso de crítica e público e, em 1945, na Broadway. Tennessee Williams dedicou metade dos direitos autorais da peça para sua mãe, Edwina. Além disso, conforme já sublinhado neste capítulo, a peça conquistou o prêmio de melhor do ano pelo *New York Drama Critics' Circle* [Círculo de Críticos Teatrais de Nova York]. Futuramente, Williams seria honrado com a premiação novamente, atribuída às peças *A Streetcar Named Desire* [*Um Bonde Chamado Desejo*, 1947], *Cat on a Hot Tin Roof* [*Gata em Teto de Zinco Quente*, 1955] e, em 1961, com *The Night of the Iguana* [*A Noite do Iguana*], objeto de análise no capítulo III, ao mencionarmos um dos contos que serviu de matriz para sua dramaturgia. *The Night of the Iguana* foi também peça posterior em um ato de 1959 e mais tarde, com o de mesmo título, a peça em três atos, de 1961.

Ironicamente, o jovem escritor recusado por Hollywood teria incontáveis roteiros filmados posteriormente, conforme pode ser verificado no Apêndice B ao final desta tese. Devemos lembrar que, depois do dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare [1564-1616], Tennessee Williams foi o dramaturgo mais adaptado para o cinema, apesar de várias adaptações, infelizmente, não corresponderem à expressividade de sua dramaturgia.

O fluxo da escrita de Tennessee Williams da ficção curta com predomínio da transposição para peças em um ato avançou por vezes do romance ou do roteiro em direção ao cinema, tornando o mercado cinematográfico fator decisivo para a divulgação mundial e a projeção da obra de Tennessee Williams. Na conclusão desta tese, no Apêndice A, é possível observar uma cronologia das utilizações de um gênero literário como matriz ficcional para outro, as quais, comparadas à lista criada separadamente das adaptações cinematográficas no Apêndice B, norteiam a identificação das principais matrizes de sua produção.

O dramaturgo trilhou sua carreira na Broadway por aproximadamente duas décadas desde o grande sucesso de *The Glass Menagerie*, apesar de enfrentar algumas controvérsias, sobretudo depois dos anos 60. Apenas com a finalidade de exemplificar, nota-se que parte das peças listadas no Apêndice B, adaptadas para o cinema, tais como *Streetcar...* (1947), *Cat...* (1955) e *The Night of the Iguana* (1961), obviamente conduziram sua obra à maior visibilidade e ainda facilitaram o reconhecimento de seu nome de escritor.

Dentre outras variantes em seu vasto conjunto de trabalhos, em 1942, a peça em três atos *You Touched me!* [*Você me Tocou!*], escrita em colaboração com Donald

Windham, foi baseada até mesmo na ficção curta de outro contista, o inglês D.H. Lawrence; além disso, em 1943, esta peça foi encenada no Cleveland Penthouse em Cleveland, Ohio e na Broadway, em 1945. Nas palavras do próprio Tennessee Williams (2006, p. 94) a esse respeito:

Passado aquele verão, voltei a Nova York, onde estavam em vias de começar os ensaios, com meu esforço de colaboração com Donald Windham, de uma peça chamada *You touched Me!* (*Você me tocou!*), baseada num conto com esse nome, escrita por um dos meus ídolos, D. H. Lawrence, cuja viúva nos cedera direitos de dramatização, alguns anos antes.⁷

Além disso, de acordo com a história da publicação do conto *Desire and the Black Masseuse* [*O Desejo e o Massagista Negro*, 1942-46], Williams baseou-se em outro conto, de autoria de Paul Bowles, *The Delicate Prey* (Heintzelman & Smith-Howard, 2005, p. 78). Ambos não foram publicados abertamente, devido ao seu conteúdo forte para a época, mas incluídos em coleções.

Em seu trabalho, Tennessee Williams revoltou-se contra a ideologia americana dominante do otimismo pós-guerra ao questionar tópicos como a opressão sexual, racial e social vigente através de suas histórias e personagens deslocados socialmente, embora verdadeiramente representativos da sociedade da época.

Portanto, podemos alegar que Tennessee Williams utilizou sua própria “população submersa”, para empregarmos o termo cunhado pelo escritor irlandês Frank O’Connor, pseudônimo de Michael O’ Donovan [1903 - 1966] para a ficção curta, classificado humildemente desta forma para uso “na falta de outro mais adequado”.

A teoria da ficção curta em que Frank O’ Connor se fundamenta é a de sua própria obra, *The Lonely Voice: a Study of the Short Story*, (1962): à luz da experiência da criação anterior de aproximadamente 250 contos; o autor divide com o leitor reflexões ao revisitar criteriosamente escritores de renome de diferentes nacionalidades, considerados mestres deste gênero literário, e seus focos distintos de “população submersa”, além de fornecer elementos fundamentais da ótica de escritores como Anton Tchekhov [1860-1904], Guy de Maupassant [1850-1893], Ivan Turgenev [1818-1883], Joseph R. Kipling [1865-1936], James Joyce [1882-1941], Katherine Mansfield [1888-1923], David Herbert Lawrence

⁷ That summer past me, I returned to New York, where rehearsals were about to begin on my collaborative effort with Donald Windham, a play called *You Touched Me!* Based upon the short story by that title, written by one of my idols, D. H. Lawrence, whose widow had given us the rights to dramatize it some years before.

[1885-1930], A. E. Coppard [1878-1957], Ernest Hemingway [1899-1961], Isaac Babel [1894-1941] e Mary Lavin [1912-1996].

O’ Connor descreveu as problemáticas na Irlanda através de sua assim chamada “população submersa”, tais como as adversidades enfrentadas na infância e durante a vida adulta: o jogo e a bebida vistos como válvulas de escape derivando o consequente agravamento da situação de pobreza, valendo-se do poder da sugestão e tendo em mente a existência do “leitor alerta”, aquele que lê as ideias realmente veiculadas nas entrelinhas da criação do escritor cuja intenção seria retratar e/ou criticar as circunstâncias. O estudo de contos elucida os elementos narrativos essenciais na ficção curta – enredo, personagem, narrador, ironia – demonstrando que o uso marcante de “população submersa”, conceito classificatório de conto como gênero sem um herói com o qual o leitor sente empatia, forma um retrato do modo de viver, contrastes e a avaliação crítica da sociedade e das injustiças praticadas aos menos favorecidos.

De forma concisa, como convém à elaboração da ficção curta, faz-se necessário observarmos os seguintes preceitos: que, no enredo, a exposição e o desenvolvimento se fluem; deve-se também almejar o corte do supérfluo, mantendo-se apenas aquilo que é absolutamente necessário e significativo para a compreensão do leitor; passagens de real beleza não pertinentes ao que almejam comunicar devem ser omitidas. Por meio de re-escrituras, o contista suprime descrições desnecessárias, que confundiriam o leitor. Então, o escritor deveria reler com a postura de um leitor e reescrever seu trabalho. Embora haja a utilização da técnica de condensação, o poder de sugestão, inclusive da música, é levado em consideração. Quanto à apresentação dos personagens, recomenda-se haver mínimo de caracterização com grande significado através da concisão na construção da personagem, desvendada no decorrer da história. Após a definição do espaço e da situação, é necessário prestar atenção ao tempo. O narrador aparece em primeira ou terceira pessoa, com variantes como o narrador intruso, parcial e o discurso direto/ indireto. A ironia apresentada pode ser de afirmação, quando se diz alguma coisa através de palavras ou gestos, almejando significar algo mais, e/ou a ironia de situação, paradoxo entre o esperado pelo leitor e o real desenlace, diferente do anunciado (O’CONNOR, 1962).

A voz solitária do homem é ainda base das considerações de Frank O’Connor em *The Lonely Voice*, voz que é tema típico do conto ao retratar a intensa consciência da solidão humana, característica prioritária para a existência do conto; o reconhecimento da derrota e a necessidade de saída, apesar da ausência de resolução, caracterizam os grupos de “população submersa”, focos de diferentes contistas.

Enquanto que o romance é visto como o resultado de um processo elaborado capítulo a capítulo, uma verdadeira sucessão de eventos, a história é semelhante à peça. Na opinião de Frank O'Connor (1962, p. 216):

É mais fácil, eu acho, lecionar ficção curta do que romance; mais fácil ainda lecionar drama. O conto e o drama têm isso em comum – que há certos assuntos que são necessariamente ruins, visto que se deve dar mais atenção ao assunto do que ao tratamento. A história como a peça deve ter o elemento de imediatismo, o tema deve ir para o fundo da mente. Uma personagem não é suficiente para fazer uma peça; uma atmosfera não é suficiente para fazer uma peça, porque a audiência adormece. Ela deve ter uma ação coerente. Quando a cortina baixa, tudo deve estar mudado. Uma barra de ferro deve ter sido dobrada e ter sido vista ao ser curvada.⁸

Para O'Connor, é mais simples ensinar ficção curta e drama, pois para ambos certos assuntos devem receber mais atenção do que o tratamento conferido, em contraponto ao romance, no qual “noventa por cento ou mais é tratamento”. O autor ainda ressalta não conseguir sequer imaginar um bom contista que não tenha uma noção de teatro; ele deve ter conhecimentos semelhantes a um escritor, um artista e um dramaturgo em maior grau do que teria um romancista. (1962. p. 127)

Em *The Writer Who Rode Away*, no capítulo 7 de sua obra *The Lonely Voice*, Frank O'Connor, apesar de acreditar que o gênero da ficção curta não seja tipicamente inglês (1962, p.153) analisa a obra dos contistas ingleses A.E.Coppard e de D.H.Lawrence, este último apreciado inclusive por Tennessee Williams. Em um conto de Lawrence, *The Blind Man* [*O Homem Cego*], a personagem Bertie Reid toca a cicatriz do homem cego, ponto no qual O'Connor aproveita para diferenciar o conto do romance, enfatizando que belas histórias são milagres, e como tal, devem ser temas para contistas ou peças em um ato, nunca para o romancista:

No auge do conto podemos tolerar o homem cego, fisicamente incompleto, que precisa que sintam suas cicatrizes para superar sua solidão, mas quando alguém encontra um capítulo inteiro de um romance

⁸ It is easier, I think, to teach the short story than the novel; easier still to teach the drama. The short story and the drama have this in common – that there are certain subjects that are necessarily bad, so that one must give more attention to the subject and less to the treatment. The story, like the play, must have the element of immediacy; the theme must plummet to the bottom of the mind. A character is not enough to make a play; an atmosphere is not enough to make a play, for the audience falls asleep. It must have a coherent action. When the curtain falls everything must be changed. An iron bar must have been bent and been seen to be bent.

dedicado à descrição de um homem massageando o estômago do outro [...] torna-se enfadonho.⁹

Portanto, ainda segundo os preceitos mencionados por seu contemporâneo Sean O' Faolain, em *The Short Story* (1948) a respeito do processo criativo da ficção curta, fonte de inspiração na reflexão crítica e no êxito na prática de criação da ficção curta, deve haver rigidez de construção. Na criação de seus contos, Frank O' Connor preocupou-se com a apresentação dos personagens, apesar de evitar detalhes desnecessários e optar pelo método da sugestão, transmitindo informações de forma indireta, fundamentado na crença da existência do leitor alerta para quem o contista fornece dicas, conforme veiculado por O' Faolain. Ambos elaboram o final do conto tendo em mente o problema de haver continuidade e evitar a sensação de ruptura.

Conforme sugerido por Frank O' Connor em "It's a Lonely, Personal Art", o tempo, aliado do romancista, colabora ao estabelecer um ritmo de continuidade, ao passo que seria o inimigo do contista, o qual precisaria localizar um momento crucial, em que passado e futuro possam ser compreendidos pelo leitor, ponto de suprema importância na elaboração do conto para captar a atenção e o entendimento do leitor, a essência da história. De forma semelhante, na dramaturgia, faz-se premente localizar a situação limite para que os personagens expressem a intenção do dramaturgo. Neste sentido, merecem atenção ainda as epifanias, momentos especiais de revelação também praticados por James Joyce em *Dubliners* [*Dublinenses*, 1914]; segundo o próprio autor afirmou em *Stephen Hero* [*Stephen Herói*], epifania é "uma manifestação espiritual súbita", instante em que o objeto se desvenda ao sujeito, que ajusta o foco.

Estas reflexões ecoam as palavras do dramaturgo e poeta irlandês William Butler Yeats [1865-1939] a Frank O' Connor: "se você quer escrever uma peça, escreva-a no verso de um cartão postal e eu lhe direi se podemos produzi-la ou não". (O' Connor, 1962, p. 216)¹⁰

Certa vez Yeats havia ponderado a um jovem dramaturgo: "Ambiente sua peça primeiramente no século X Bizantino, então em Florença no século XIV, em seguida, na

⁹ In the white heat of the short story we can tolerate the physically incomplete blind man who needs to have his scars felt in order to overcome his loneliness but when one finds a whole chapter of a novel devoted to a description of a man massaging another man's stomach [...] degenerates into boredom.

¹⁰ "If you want to write a play, write it on the back of a postcard, and I'll tell you whether we can produce it or not."

Irlanda moderna, e se permanecer igualmente verdadeiro para todos, escreva-a". ¹¹ (1962, p.216)

Além de tudo, Tennessee Williams valorizou também o uso poético da linguagem na dramaturgia, liberando o palco das limitações da concepção de realismo Ibseniano e criando outras possibilidades metafóricas. Através do uso da palavra, Williams possibilitou a entrada em um novo mundo teatral. A tentativa de encontrar equivalência para o sofrimento interno de suas personagens por meio da linguagem o direcionou para o que denominou "teatro plástico": o uso de luzes, música, cenários, e outras formas de expressão não verbal que poderiam agregar à versão textual da peça, assim como a linguagem corporal e os gestos, cujo desempenho forneceu papel complementar. O dramaturgo ousou além das concepções estéticas do ideário do Realismo e do Naturalismo que nortearam a segunda metade do século XX; na obra de Williams, o lírico, a poesia e a linguagem corporal assumiram papéis importantes, aguçando a profundidade dos conflitos enfrentados por suas personagens.

Na introdução da obra *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (1997, p. 03), o editor Matthew Roudané, professor de inglês em *Georgia State University*, em Atlanta, informa a respeito do assim chamado "teatro plástico", ao analisar a ponte criativa trilhada por Miller e Williams para além do realismo:

De fato, Williams "formou uma ponte", cuja fundação é a palavra, e ele, Miller, e outros dramaturgos ficaram subitamente aptos a cruzar a ponte criativa mais livremente e ingressar em um mundo teatral novo [...] Williams reforçou sua linguagem, mais ainda, por refinar o que denominou "teatro plástico": o uso das luzes, música, cenários e quaisquer maneiras variadas de expressão não-verbal que complementariam a versão textual da peça. Essa disposição de abrir seu teatro para além das formas tradicionais do realismo, então o modo dominante de expressão teatral na América do Norte, permitiu que Tennessee Williams criasse um drama lírico, um teatro poético. [A presença do] símbolo no palco, a imagem cênica e a linguagem corporal passaram a assumir papéis importantes, papéis acentuando os conflitos que os próprios personagens estavam articulando para o público através da linguagem. ¹²

¹¹ William Butler Yeats once said to a young dramatist, "Set your play in tenth-century Byzantium, then in fourteenth-century Florence, then in modern Ireland, and if it remains equally true of all, write it".

¹² Indeed, Williams "formed a bridge", whose foundation is the word, and he, Miller, and other dramatists suddenly were able to cross a creative bridge more freely and enter into a new theatrical world [...] Williams reinforced his language, moreover, by refining what he termed his "plastic theatre": the use of lights, music, sets, and any other forms of nonverbal expression that would complement the textual version of the play. This willingness to open up his theatre to more than the traditional forms of realism, then the dominant mode of theatrical expression in America, allowed Williams to create a lyric drama, a poetic theatre. Stage symbol, scenic image, body language were to assume important roles, roles accentuating the conflicts that the characters themselves were articulating to audiences through their language.

Mesmo a partir dos anos 60, época em que suas novas peças deixaram de receber a acolhida de público e crítica das décadas anteriores, seu trabalho o ajudou a sair do esgotamento físico e mental e da consequente internação em um hospital psiquiátrico em St. Louis:

Estou bem cômico do declínio da minha popularidade, mas não permito que isto me impeça de trabalhar, porque tenho o exemplo de muitos dramaturgos que me antecederam. Sei das notícias desastrosas recebidas por Ibsen e O'Neill teve de morrer para que sua peça *Moon for the Misbegotten* [*Lua para o Bastardo*] se transformasse num êxito. Para mim foi providencial ser um artista porque me permitiu transformar em criatividade minha psicose incipiente – a minha irmã Rose, por exemplo, não conseguiu isso. Assim, continuo escrevendo. Às vezes fico contente com o que faço – para mim isto basta.¹³

Muitos dos críticos ressaltaram a tentativa de Tennessee de superar o assim chamado "realismo psicológico" e do suposto declínio de sua obra. É importante lembrar que, em 1968, lançou *The Seven Descents of Myrtle* perante a crítica fria e indiferente e, em 1970, *Dragon Country*, série de peças em um ato. No final de sua carreira de escritor, a despeito de receber algumas duras críticas dos conservadores, relutantes em admitir mudanças em sua forma de se expressar e não despertar o mesmo interesse dos primeiros tempos, quando era alvo do *establishment* teatral e midiático, Tennessee Williams deu continuidade a seus trabalhos: em 1972, suas *Memórias* foram publicadas; três anos mais tarde, o romance *Moise and the World of Reason* [*Moise e o Mundo da Razão*]. Por outro lado, também recebeu prêmios como a Medalha Presidencial da Liberdade em 1980, a ele presenteada pelo presidente americano Jimmy Carter.

O “conjunto de trabalhos” de Tennessee, conforme o próprio escritor preferia dizer, nos legou mais de setenta peças em um ato, trinta peças longas, cinquenta contos, além de alguns volumes de poesia, romances, roteiros cinematográficos, correspondências, memórias, ensaios e artigos sobre teatro e literatura.

No entanto, o próprio Williams nunca se deixara levar por denominações:

Todos os meus personagens são maiores que a vida e não realistas. Para captar-se a qualidade da vida em duas horas ou duas horas e meia, tudo deve ser concentrado, intensificado. Na realidade, a vida é muito lenta.

¹³ *The New York Times*, Michiko Kakutani (republicado pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 03/04/83, na ocasião da morte de Tennessee Williams).

No palco, você dispõe de pouco tempo para mostrar tudo. (*Jornal do Brasil, Caderno B, 2/6/1973*).

É importante ressaltar que seus prefácios às peças podem ser considerados verdadeiros ensaios sobre sua obra. Tennessee Williams desenvolveu trabalhos que, pela envergadura de sua contribuição, têm hoje posição de destaque na bibliografia especializada.

Assim sendo, no prefácio da obra *The Rose Tattoo and Other Plays*, intitulado *The Timeless World of a Play*, Tennessee Williams corrobora sobre a questão da passagem do tempo:

No que diz respeito às suas vidas, as pessoas devem se lembrar que quando terminarem [suas existências], tudo nelas será mantido em um maravilhoso estado de repouso que é o mesmo admirado por elas inconscientemente na dramaturgia. A correria é temporária. A grande e única dignidade do homem [ser humano] encontra-se em seu poder de selecionar deliberadamente certos valores morais para viver com tanta determinação como se ele, também, tal qual um personagem em uma peça, estivesse aprisionado contra a corrupção da correria do tempo.¹⁴

Através de imagens intensas, Tennessee Williams transmitia a vida, mas de maneira nenhuma sua simples cópia, pois afirmava que teatro é vida condensada, em nenhuma hipótese cópia dela.

A seguir, através da análise dramatúrgica de Flora e Maxine, personagens apresentadas nesta tese no capítulo III, em *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [Vinte e sete carros de algodão] e *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana] respectivamente, nota-se o exposto acima na fala do personagem Vicarro: ao flertar com Flora, assegura considerá-la “maior que todo o Hemisfério Sul”. De forma semelhante, em *Iguana*, argumentou-se que “ninguém é maior que a vida” ao se tentar classificar a personagem Maxine como tal.

Muitos dos procedimentos experimentados e adotados encontrariam eco em trabalhos subsequentes de outros dramaturgos: Edward Albee, em *The American Dream* [O Sonho Americano], *Who's afraid of Virginia Woolf?* [Quem tem medo de Virginia Woolf] e *The Zoo Story*; Amiri Baraka (1934-2014), em *Dutchman* [Holandês]; James

¹⁴ About their lives people ought to remember that when they are finished, everything in them will be contained in a marvelous state of repose which is the same as that which they unconsciously admired in drama. The rush is temporary. The great and only possible dignity of man lies in his power deliberately to choose certain moral values by which to live as steadfastly as if he, too, like a character in a play, were immured against the corrupting rush of time. (WILLIAMS, 1976, p. 13).

Rado (1932-) e Gerome Ragni (1935-1991), com *Hair*; Luiz Valdez (1940-), em *Los Vendidos* e *Vietnam Campesino* e Tony Kushner (1956-), com *Homebody/Cabul* [*Casa/Cabul*].

Ao serem guiados por uma compreensão do teatro como elemento com função político-social, diversos escritores não apenas seguem exemplos dos mestres, mas os eternizam ao considerá-los parceiros e referências de forma a construir sua dramaturgia, original, embora inspirada em outras vozes, tratando de questões que transcendem a limitação do arcabouço do individual. Ao invés disso, trabalharam de forma mais abrangente, com foco na transformação da sociedade em vista do teatro ser considerado um experimento estético-social.

1.2 CENÁRIO PARA TENNESSEE WILLIAMS

Como em qualquer tradição, muitos dos alicerces do que constituiu as principais tendências da produção dramática foram dispostos nas décadas anteriores. Ao abordarmos o contexto da dramaturgia e da história, figuram como dramaturgos canônicos: Eugene O'Neill (1888-1953), Arthur Miller (1915-2005), Tennessee Williams (1911-1983) e Edward Albee (1928-), dentre outros autores de renome.

O'Neill e Odets (1906-1963) foram pontos de referência para as gerações de dramaturgos que se iniciaram na criação na mesma época em que Tennessee Williams, enquanto escritores como Arthur Miller, Edward Albee e Sam Shepard (1943-) prevaleceram na segunda metade do século XX. Tennessee Williams ocupou posição central entre os principais dramaturgos na metade desse século. Antes mesmo de Tennessee tornar-se adolescente, apesar da diversidade de tratamento dramático praticada por estes autores, O'Neill experimentara as técnicas do dramaturgo e romancista sueco Johan August Strindberg (1849-1912) com trabalhos como *Emperor Jones* [*Imperador Jones*, 1920] e *The Hairy Ape* [*Macaco Peludo*, 1922], sobre o trabalhador Yank ao tentar sobreviver e se situar no mundo dominado pelos abastados.

Suas peças estão ainda entre as primeiras a introduzir as técnicas de Anton Pavlovich Tchekhov (1860-1904), Henrik Ibsen (1828-1906) e Strindberg. Nas peças do chamado “ciclo do mar”, escritas no início de sua carreira, O'Neill focalizou a classe

trabalhadora através da escravização de estivadores de várias procedências aprisionados ao grande capital.

Em *Bound East for Cardiff* [*Rumo a Cardiff*], mais uma das peças do assim chamado ciclo do mar, série de peças curtas escrita na década de 1910 (*The Glencaim Plays*), situada no navio cargueiro Glencaim em uma viagem de Nova York a Cardiff, o marinheiro Yank se acidenta gravemente. A incapacidade do Capitão em prover tratamento apropriado expõe a tripulação, ou melhor, a classe trabalhadora, ao sofrimento face à agonia da morte, principalmente o amigo Driscoll, que padece por empatia ao companheiro terminal ao invés de se preocupar apenas com questões de mera sobrevivência. Nesse trabalho, considerado por alguns críticos a peça inaugural do moderno drama norte-americano, O'Neill trata dos limites impostos pelo contexto sociocultural e da vida marítima em navios de carga ao abordar temas de lutas do proletariado para trabalhadores internamente despedaçados por meio da exploração da força de trabalho de marinheiros e estivadores. É importante ressaltar que Eugene O'Neill obteve reconhecimento por sua obra quando o prêmio Nobel de Literatura lhe foi atribuído em 1936; por outro lado, deve-se também levar em consideração a condição ambígua e contraditória acarretada por uma premiação deste porte, pois conforme já constatado, a canonicidade apresenta e impõe tal situação, que também foi enfrentada por Tennessee Williams: conforme comprovaremos no decorrer desse trabalho, embora agraciado com diversas premiações, o escritor foi por muitas vezes, injustamente ou por falta de visão da abrangência de seu trabalho na época, duramente criticado a despeito de sua consagração.

O sonho de um dos estivadores focalizados por O' Neill era livrar-se do fardo do trabalho, após toda uma vida na marinha mercante; no entanto, em *The Long Voyage Home* [*Longa Viagem de Volta para Casa*, 1941], uma cilada relacionada à embriaguez e às enganações em que cai o marinheiro sueco Olson ao aceitar a bebida adulterada oferecida pela prostituta Frieda, acarreta a continuidade da vida de servidão da qual ansiava libertar-se. Nessa peça, como em outras desse ciclo, o plano é adiado indefinidamente.

Em *Long Day Journey's into Night* [*Longa Jornada do dia Noite Adentro*, escrita em 1941- 42, embora publicada em 1956], obra-prima que consagraria, o dramaturgo trata de um dia na vida da família Tyrone em sua residência de veraneio.

A matéria dramática de O'Neill envolve alguns personagens que habitam as margens da sociedade com comportamento desregrado e tentam manter acesas as aspirações características da fantasia do chamado "sonho norte-americano".

Cabe lembrar que em outubro de 1929, devido à quebra da bolsa de Nova Iorque e à consequente Depressão, nos anos subsequentes os artistas se revoltaram diante da injustiça social e da miséria e se expressaram no conteúdo, ponto de vista e no estilo. Na década de 30, o teatro e a literatura de esquerda floresceram: as questões sociais, as forças das lutas sindicais e a cultura de esquerda estavam na ordem do dia dentro do contexto de crise do capitalismo e de Depressão econômica; houve ainda o relevo do Partido Comunista, as histórias da terceira geração de imigrantes e a popularização do rádio e do cinema como meios de entretenimento.

Assim sendo, é importante apontar que Odets se uniu ao *Group Theatre* em 1931, ano de sua fundação, e encerrou suas atividades em 1941; o grupo caracterizava-se por abordar questões sociais em sua dramaturgia e espetáculos. *Waiting for Lefty* [*Esperando Lefty*, de 1935], considerada uma peça cuja forma e matéria configuram dramaturgia épica, discute questões como a luta política desenvolvida no mundo capitalista representado pela personagem Fatt, a eficácia da greve para a melhoria de salários e o receio da perda do emprego após tal participação; trabalhadores são levados a uma rebelião devido à situação deprimente reinante. Alusões a patrões, como por exemplo, no momento em que a personagem Edna se queixa do chefe de Joe, do raquitismo causado às crianças, das rugas adquiridas ao longo do tempo ao servir o sistema e da escravidão a que tem de se submeter apontando para uma possível traição como solução.

Outras questões relevantes levantadas são: a distinção de classe social, a insatisfação vista como própria de “vermelhos” e a perspectiva da luta socialista, a diminuição dos empregados e a consequente substituição dos mesmos; dificuldades de acesso à educação para alguns em contraponto à falta de experiência e sabedoria por parte de outros que frequentaram a escola, mas se deixaram levar por ideais de heroísmo e patriotismo, fatores muitas vezes desencadeadores de guerras. A temática do consumismo revela-se com visibilidade durante uma conversa entre o assistente de laboratório Miller e Fayette, um industrial: “... escritório como este ... no cinema ... Hollywood ... país extraordinário ... basta dizer ao senhor consumidor: preferidos dos Crawfords ... e a fábrica não consegue produzir o suficiente para atender os pedidos. ” No último episódio, somos lembrados por Sten que um dólar compra dez pãezinhos ou “nove pãezinhos e uma cópia do Manifesto Comunista.”

Depois disso, em *Awake and Sing* [*A Vida Impressa em Dólar*], produzida pelo *Group Theatre* em 1935, o cotidiano dos Berger, uma família de classe média baixa de judeus residentes em Nova Iorque, é representado ao lidar com a temática social e política:

socialismo, capitalismo, imperialismo, lucro, miséria, trabalho e dinheiro. Aliás, nesse cenário de combustão dos anos 30, Odets foi referência para Tennessee e Miller, cujo legado contém peças como *All my Sons* [*Todos os meus Filhos*, 1947], *Death of a Salesman* [*Morte de um Caixeiro Viajante*, 1949], *The Crucible* [*As Bruxas de Salém*, 1953], *A View from the Bridge* [*Panorama visto da ponte*, em um ato, 1955; revisada e reescrita em dois atos, em 1956], *After the Fall* [*Depois da Queda*, 1964], *The Price* [*O Preço*, em 1968 seu último grande sucesso na Broadway] e *Broken Glass* [*Vidros Partidos*, 1994].

Segundo as palavras do próprio Tennessee Williams (1975-2006, p. 130) em suas *Memórias*, no capítulo 8, logo depois de ter deixado seu avô em Memphis, rumou à Nova York:

Em Nova York, [...] Vi a montagem, por Elia Kazan, da peça de Arthur Miller *All my Sons*, e fiquei tão impressionado com sua apresentação no palco [...], que implorei a Audrey Wood e Irene Selznick que fizessem todo o possível para consegui-lo como diretor de *Streetcar*. Foi sua esposa, Molly Day Thacher Kazan, uma velha amiga minha, quem primeiro leu a peça. Ele resistiu à ideia de incumbir-se da produção, mas ela logrou vencê-lo, e foi assinado um contrato.¹⁵

O trabalho de Arthur Miller insere-se no contexto dos EUA entre os anos 40 e o começo dos 60, apogeu da Guerra Fria, período que constitui uma época de “cinzento convencionalismo nos costumes, paranóia anticomunista e invasão de eletrodomésticos nos lares americanos”. Otavio Frias Filho (2009, p. 08) assim se refere a esse período no texto “A consciência crítica do sonho americano”, prefácio da edição intitulada *A Morte de um Caixeiro Viajante e outras 4 Peças*:

Simpatizante do comunismo quando isso era visto como colaboração com o inimigo, seu talento dramático passa a descobrir fraturas no sonho americano, concebe situações em que mentir é a conduta mais digna e escancara abismos morais ocultos sob a fachada reluzente do *american-way-of-life* [estilo americano de viver]. Chamado a depor, em 1956, perante o Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso, núcleo político do macartismo já declinante, recusou-se a mencionar nomes de colegas, ao contrário do que fizera o até então amigo e diretor de seus primeiros sucessos, Elia Kazan.

¹⁵ In New York, [...] I saw Elia Kazan's production of Arthur Miller's play, *All my Sons*, and was so impressed by his staging [...] that I implored Audrey Wood and Irene Selznick to do everything possible to procure him as director of *Streetcar*. It was his wife, Molly Day Thacher Kazan, an old friend of mine, who first read the play. He resisted the idea of undertaking its production, but she won him over and a contract was signed. (WILLIAMS, T. *Memoirs*. In: _____. New York: New Directions, 1975-2006, cap. 8, p. 130-154).

Na década de 50, em meio à prosperidade, havia também lugar para o receio em relação ao terror nuclear e à incerteza de possíveis mudanças relacionadas à próxima década, com ênfase na corrida competitiva brutal. Miller foi agraciado com os prêmios *Tony Awards*¹⁶ por duas vezes e também por *New York Drama Critics' Circle Award*¹⁷ pela peça *All my Sons* [*Todos eram meus Filhos*, 1947], baseada na história real de um fabricante de peças para aviões que, no contexto da Segunda Guerra, vendia componentes defeituosos com o objetivo de aumentar sua margem de lucro.

Aclamada na Broadway e ganhadora dos prêmios *Pulitzer*, *New York Drama Critics' Circle Award* e *Tony Awards*, *Death of a Salesman* [*A Morte de um Caixeiro Viajante*, 1949], o tema do êxito cultuado como valor supremo nos Estados Unidos tem voz na figura de Willie Loman, caixeiro-viajante cuja vida, produto desta engrenagem capitalista impiedosa, guiou-se pelas ilusões de dinheiro e poder. No entanto, em vias de perder o emprego e ser destruído, ele não é apenas vítima do sistema, mas cúmplice de um modo de vida. Em *The Crucible* [*As Bruxas de Salem*, 1953], levada ao palco da Broadway em 1953, em pleno apogeu anticomunista liderado pelo então senador Joseph McCarthy nos Estados Unidos, um triste episódio é revivido por Miller, alegoria da época em que dezenove pessoas foram executadas por enforcamento, acusadas de “bruxaria” no final do século XVII em um povoado pioneiro de Massachusetts. A referência à caça às bruxas em pleno período macartista de perseguição aos suspeitos considerados comunistas é evidente: o próprio Miller foi alvo e vítima do Comitê de Atividades Antiamericanas ao ser acusado e condenado pela direita macartista. Entretanto, Miller foi reconhecido como um grande intelectual preocupado em desconstruir os pilares da autoimagem do país como a terra das oportunidades igualitárias e da tolerância religiosa e política.

Em *A View from the Bridge* [*Panorama Visto da Ponte*, 1955], embora também ambientado no Brooklyn de Willy Loman, o protagonista, Eddie Carbone, apesar de casado, se apegue e se rende aos encantos da sobrinha da esposa. Contudo, quando a garota se apaixona por um imigrante clandestino que lhe propõe casamento, a rivalidade amorosa

¹⁶ *Tony Award*, considerado o Oscar do teatro, significa *Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre*, comprovação de reconhecimento de sucesso e realização no teatro da Broadway.

New York Drama Critics' Circle Award, ou melhor, o Círculo de Críticos Teatrais de Nova York é constituído por críticos dramáticos de jornais diários e revistas de Nova York. O Prêmio é concedido anualmente desde 1936 para a melhor nova peça apresentada na temporada. É o segundo mais antigo prêmio para teatro, depois do Pulitzer: prêmio norte-americano de maior honra concedido para o jornalismo, realizações literárias e composições musicais, anualmente, desde 1917, pela Universidade de Columbia em Nova York. As informações foram obtidas em 30/04/2016 no acesso ao website <<http://www.infoescola.com/jornalismo/pulitzer>>.

se instaura por ciúmes e Eddie decide denunciá-lo às autoridades policiais a despeito de tê-lo acolhido em sua própria casa anteriormente. Da mesma maneira empregada em *The Crucible* [*As Bruxas de Salém*], parte-se da esfera íntima para a ordem pública; mais uma vez, a intolerância social não se encontra velada: a crítica de Miller é direcionada aos Estados Unidos, visto como refúgio de estrangeiros perseguidos, e também ao questionamento à ideologia da América do Norte, imaginada como “terra de todos”.

Segundo Margot Berthold em *História Mundial do Teatro* (2004, p. 519):

Os anos 40 assistiram à emergência de dois dramaturgos que – ao lado de Edward Albee, após o sucesso de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Quem tem medo de Virginia Woolf?*), 1962 – permanecem até hoje como os mais representativos do teatro da Broadway em seu espírito ‘sério’: Tennessee Williams e Arthur Miller. Em *The Glass Menagerie* (*À Margem da Vida*), 1944, Williams [...] refletiu sobre as lastimáveis pretensões dos remanescentes da tradição sulista e mostrou sensibilidade refugiando-se da aspereza do mundo moderno nos sonhos e no retraimento. O tema foi expandido em *A Streetcar Named Desire* (*Um Bonde Chamado Desejo*), 1947, em que a sensibilidade decadente de Blanche se opõe ao vigor brutal de seu cunhado Stanley. Williams continuou neste caminho com variações [...]

Ainda jovem Tennessee Williams também tomou consciência da contribuição de um dos dramaturgos mais prolíficos de seu século, Elmer Rice (1892-1967): conhecido autor de mais de quarenta peças, tais como *The Adding Machine* [*A Máquina de Somar*, 1923, tradução de Iná Camargo Costa, produzida pelo *Theatre Guild*], que possui características em comum com *The Subway*, na qual a protagonista, Sophie, externaliza seu estado claustrofóbico e seu tormento psicoemocional ao trabalhar como arquivista de uma empresa e *Street Scene* [1929], ganhadora do prêmio Pulitzer em 1929.

A atenção de Rice era dedicada às questões sociais, políticas e à recriminação da simples manutenção do status quo. Nos anos 20 e 30, Rice era tão reconhecido quanto O'Neill. Em *A Máquina de Somar*, considerada uma obra prima do expressionismo americano, Elmer Rice satiriza a era da máquina, critica a vida moderna e as formas de exploração do trabalho ao relatar a história da rotina monótona de um contador, chamado Senhor Zero. O funcionário, fruto da mecanização, da mais-valia e da sociedade massacrada pela industrialização, representa a despersonalização e a perda da individualidade; ele é tão-somente mais uma engrenagem no sistema depois de vinte e cinco anos de dedicação. Por conseguinte, é simplesmente demitido quando a firma adquire uma máquina de somar. Ao sentir-se furioso e frustrado, o contador Zero, em

sonho, mata o chefe; então, o guarda-livros é julgado, executado, e chega ao “além”, nos Campos Elíseos.

Elmer Rice valeu-se do curto período enfrentado pelo personagem padrão que, aprisionado à estrutura de vida a ponto de se tornar incapaz de qualquer percepção questionadora a respeito das questões do mundo do trabalho ao seu redor, é um instrumento para apresentar ao leitor/espectador uma perspectiva da exploração do trabalho ao longo das diferentes épocas históricas. Segundo Iná Camargo Costa (2001, p.66), “um retrato absolutamente corrosivo da vida privada do *white collar* [colarinho branco], tão rotineira quanto a profissional, situações em que vegeta”. Em 1932, Elmer Rice escreveu ainda uma peça que destaca os enfrentamentos da classe trabalhadora no contexto da Depressão, contra o capitalismo: *We, The People* (1933).

Vale lembrar que foi nesta época que Tennessee Williams, no ensejo de sair do anonimato e tornar-se um escritor profissional após algumas peças encenadas, ao participar do concurso promovido pelo *Group Theatre* em 1939, recebeu menção honrosa por *American Blues*, conjunto de peças em um ato. É relevante ressaltar que o *Group Theatre* se caracterizava por debater questões sociais em sua dramaturgia e nos espetáculos. No fim do ano, Williams ainda recebeu mil dólares da fundação Rockefeller, por intermédio da *Dramatist Guild* e viajou para Nova York. Mais interessante do que receber o prêmio no valor de cem dólares foi encontrar Audrey Wood, prestigiada na Broadway, que passou a agenciar sua carreira. Este processo será examinado mais detalhadamente nesta tese no capítulo II, durante a análise da peça de Tennessee Williams intitulada *The Dark Room* [*O Quarto Escuro*, ca. 1939], em que há a busca de uma aproximação com o foco social ao retratar as dificuldades enfrentadas pela Sra. Pociotti e o confronto com a representante do governo, na figura da assistente social.

Devemos lembrar que a infância de Tennessee Williams coincidiu com o período histórico da Primeira Guerra Mundial. Na década de 30, o escritor enfrentou a Grande Depressão Econômica executando trabalho enfadonho em uma fábrica de sapatos na qual seu pai trabalhava.

Nesse período, o governo Roosevelt articulou o *Federal Theatre Project*, voltado ao campo do teatro e da cultura. Alguns dramaturgos como Tennessee Williams vieram a retratar o mundo do século XX: indivíduos isolados e desunidos no mundo consumista, em que os valores se fundamentavam no trabalho árduo e no individualismo como pilares para a manutenção do chamado *American way of life* [estilo de vida americano], no país que sempre vendeu a imagem de terra da oportunidade.

Infelizmente, o teor dominante da crítica norte-americana e internacional a respeito do trabalho de Tennessee Williams ajudou a cristalizar a ideia de que seu teatro era caracterizado por pulsões do eu e angústias ao invés da predominância da representação da opressão e da alienação vigentes na sociedade. Dessa forma, sua dramaturgia foi associada a um padrão “psicologizante”, com ênfase em sua biografia. Alguns o veem apenas como um dramaturgo autobiográfico; padrão também aplicado na análise de suas peças em um ato.

Aliás, em sua obra *A Arte do Teatro: aulas de Anatol Rosenfeld* (1968), a respeito do curso de arte dramática que ministrou no histórico IADE (Instituto de Arte e Decoração), cujas aulas foram taquigrafadas e organizadas em capítulos por Neusa Martins, nota-se que, infelizmente, até mesmo o escritor alemão Anatol Rosenfeld caracterizou parcamente o trabalho de Tennessee Williams como uma produção com foco em aspectos psicológicos (2009, p. 31):

Hoje, há autores estragados pela voga da psicanálise. Correm o risco de, mudando a atual teoria, tornar completamente obsoleta sua produção de romances ou peças. A psicanálise não é a primeira nem a definitiva teoria psicológica; a partir de Aristóteles [no século 4 a. C.] surgiram muitas. É uma teoria em desenvolvimento, sendo impossível prever o que se concluirá em alguns anos. Se o palco se transforma em consultório psicanalítico, como em Tennessee Williams [1911-1983], isso poderá ser desastroso daqui a um século, com a evolução teórica [...]

Não obstante, na arte dramática de Tennessee Williams, faz-se presente a desagregação das condições da vida material e da integridade psíquica de pessoas marginalizadas dentro da sociedade capitalista e afluyente, mas estes processos são figurados sob prismas fortemente simbólicos, na maioria das vezes, o que, aliás, acabou legitimando leituras em nada atentas às questões sócio-econômicas latentes. As desigualdades sociais são demonstradas através da decadência, dos explorados pelo sistema vigente e de personagens à margem do mundo capitalista preconizado por aspirações comuns ao pré-concebido sonho americano, cujas imagens levam a crer que qualquer indivíduo possa “vencer na vida” [*self-made man*], segundo critérios de marketing do materialismo capitalista.

Segundo o dramaturgo brasileiro Chico de Assis ¹⁸:

Os personagens de Tennessee Williams sangram, estão no limite. A fragilidade e a delicadeza dos personagens se contrapõem à brutalidade dos outros. Existe a solidão entre os outros e a impossibilidade de escalada social num contexto de ter que dar certo, baseado no *American way of life*. O teatro é o espelho da sociedade e Tennessee Williams a retrata através de seus personagens, que se repetem. (informação verbal)
19

O padrão dramático das peças em um ato de Tennessee Williams contém elementos primordiais para iluminar o mundo atual: consumista, e por consequência, desagregador. Em muitas de suas peças, o dramaturgo coloca em cena personagens que não se enquadram no esquema das relações de produção; transitam por hospedarias, pensões e hotéis, na concepção americana da palavra, emergindo em um mundo provisório, às margens da sociedade instaurada e de certa maneira, também exposta à falta de sentido de suas existências. Sob essa perspectiva, a dramaturgia figura esse sistema focado na mercadoria sempre presente e nas suas sutis nuances, para além de seu valor de uso. Os relacionamentos assumem a forma de relações “coisificadas” entre as pessoas, ao invés da humanização e os valores veiculados encontram-se, consequentemente, ligados ao sistema monetário.

Sobre esse aspecto, em *Das Margens e Bordas: Relatos de Interlocução Teatral*, ao opinar a respeito da trajetória da Companhia Estável de Teatro, Iná Camargo Costa refere-se às relações e à divisão do trabalho atualmente:

Bem sabemos que ao estabelecer que o trabalho humano é passível de compra, de mensuração monetária, tornamo-lo objeto passível de ser aplicado e manipulado privadamente independente da vontade do ser humano em questão. A relação social capitalista [...] estabeleceu os mecanismos (relações) capazes de legitimar e naturalizar a compra de pessoas. A especialização do trabalho condenou e condena pessoas “coisa” a exercerem sua função dentro da ordem social capitalista. Desta maneira uma pessoa não é mais uma pessoa, mas uma coisa humana fazedora de um trabalho alienado (2011, p. 188).

¹⁸ Francisco de Assis Pereira, conhecido como Chico de Assis, nasceu em São Paulo em 10 de dezembro de 1933 e viveu por 81 anos. Foi ator e autor; um dos atuantes do Teatro de Arena, representante dos grupos ideológicos e mestre de novos autores em seus prestigiados cursos de dramaturgia.

As informações constam no website <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>> ; acesso realizado em 06 de outubro de 2015.

¹⁹ Informação fornecida por Chico de Assis em São Paulo, no Teatro Arena Eugênio Kusnet, durante o Ciclo de Leituras Dramáticas e Debates, intitulado *Curta Tennessee*, realizado semanalmente de 05 de outubro a 12 de novembro de 2013, dentro do Projeto do Grupo TAPA intitulado *TAPA e Arena: uma ponte na história*.

O modo como Williams apresenta os valores decorrentes das transformações sócio-históricas e, em contrapartida, os questiona, desvenda o mundo, a sociedade fragmentada e o fetiche da mercadoria, preceitos anteriormente preconizados por Karl Marx (1818-1883). O relacionamento social entre as pessoas vistas como “coisas” assume a forma de uma relação entre objetos. Segundo Marx, os produtos do trabalho enquanto valores são expressões materiais da ação humana despendida na criação de um valor econômico; perdemos a existência na produção, embora continuemos a existir; assim sendo, a mercadoria substitui como fetiche a vida roubada.

Em relação às dificuldades enfrentadas com o intuito de sobrevivência, *The Long Goodbye* [*O Longo Adeus*, 1940], peça em um ato, foi publicada na coleção *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* em 1966. A trajetória da peça inclui encenações ocorridas em *New School for Social Research*, em 1940; em Nantucket, Massachusetts, em 1946. No Brasil, foi encenada no Teatro de Arena, em São Paulo, sob direção de José Renato, com o título *O Demorado Adeus*, cuja tradução foi realizada por Esther Mesquita em 1951, no âmbito da Escola de Arte Dramática de São Paulo - EAD. A peça foi ainda encenada em 1959 com Nydia Licia no papel de Bertha e direção de Sergio Cardoso no Teatro Bela Vista.

Mais tarde, a peça foi traduzida com novo título, *O Longo Adeus*, por Isabella Lemos, do Grupo TAPA. Além disso, a peça foi encenada recentemente, no Teatro Viga Espaço Cênico, em São Paulo, em março de 2013.

É importante ressaltar que a primeira referência a um teatro em forma de arena surgiu em uma comunicação de Décio de Almeida Prado, professor da Escola de Arte Dramática, com os alunos Geraldo Mateus e José Renato, no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, no Rio de Janeiro em 1951; ocorreu no mesmo ano da montagem de José Renato acima mencionada, para *The Long Goodbye* [*O Demorado Adeus*], destacando-se o possível barateamento de custos da produção teatral. A fundação da companhia Teatro de Arena acontece em 1953 e inclusive produz-se um repertório que inclui *The Long Goodbye* [*O Longo Adeus*]. As apresentações ocorrem em clubes, fábricas e salões; somente no final do ano o Teatro de Arena foi instalado na Rua Teodoro Baima.

Vale lembrar que, nesta peça, Tennessee Williams realça, através da figuração dramática e cênica da memória, o sofrimento na esfera familiar do jovem escritor Joe ao se “despedir” do lar no qual viveu desde a infância por se mudarem do “apartamento F,

terceiro andar sul, em um prédio popular, no centro degradado de uma grande cidade no Meio-Oeste americano” (Williams, 2012, p.255).

. Durante a mudança, a peça mostra personagens de seu passado, além de lembranças marcantes deixadas para trás enquanto carregadores insensíveis entram e saem levando móveis antigos e objetos que, certa vez, fizeram parte de sua vida; de forma significativa, tornam o espaço vazio.

A importância atribuída à apólice de seguro da falecida mãe no valor de US\$ 300, a ser repartida entre Joe e a irmã Myra, oferece um suposto passaporte para um futuro melhor. A questão da sobrevivência financeira emerge através da esperança da progenitora, que preferiu optar por dar cabo à própria vida com o propósito de se libertar das amarras e, ao mesmo tempo, beneficiar seus filhos. A mãe abnegada aceita seu fim como uma saída da vida difícil, um caminho em direção à liberdade, pois no céu não se faz necessário pagar aluguel:

Algumas pessoas acham que a morte é estar deitada dentro de uma caixa debaixo da terra. Mas eu não. Para mim é o oposto, Joe, é sair da caixa. E subir, não descer. Eu não imagino como é o céu. Nunca imaginei. Mas sinto que tem muito espaço lá e que não é preciso pagar aluguel no primeiro dia de cada mês pra nenhum velho holandês pão-duro que reclama da água que você consome. Há liberdade, Joe, e liberdade é a grande coisa da vida. É engraçado que alguns de nós só a alcançam quando morrem. Mas é assim, então temos que aceitar... (2012,271).

A diferença de tratamento fornecido às classes sociais surge em diversos comentários de forma sutil ou mais incisiva; a distinção torna-se evidente no diálogo entre Joe e Silva, operário de origem italiana e seu amigo no conjunto residencial de baixa renda: “*Por que Jesus faz distinção entre o pardal e o peixe-dourado! [Ele ri]. Não há respeito pelos cadáveres.*” (2012,205).

Em resposta, o comentário de Silva também é irônico e revelador: “*Você está perdendo a consciência social, Joe. Você devia dizer ‘a não ser que sejam ricos!’*” (2012, p. 258).

Alguns de seus principais trabalhos aqui mencionados foram destacados com o propósito de demonstrar sua trajetória rumo ao sucesso, de crítica e público, nos anos 40; o dramaturgo foi reconhecido com a peça em sete cenas, *The Glass Menagerie* [À Margem da Vida, cuja escrita foi finalizada em 1944] Houve encenações em Chicago, Illinois; ao estreiar na Broadway, a peça foi selecionada como a melhor do ano pelo *New York Drama*

Critics Circle. Houve no Brasil a tradução de Esther Mesquita para a primeira encenação, de 1947, no Teatro Municipal de São Paulo, com o Grupo Experimental de Teatro dirigido por Alfredo Mesquita e outras posteriores; a peça também ficou conhecida como *O Zoológico de Vidro*, com tradução de Marcos Daud para a encenação de 2009, no SESC Consolação de São Paulo. Além disso, há três adaptações para cinema e TV desta peça.

É importante observar o teatro norte-americano e de Tennessee Williams no Brasil, cujo número de peças norte-americanas realizadas pelos teatros a seguir foi significativo: Teatro Experimental do Negro [TEN, companhia teatral cuja atuação ocorreu de 1944 a 1961; fundada no Rio de Janeiro e dirigida por Abdias do Nascimento, com a proposta de valorizar o negro no teatro], Teatro Brasileiro de Comédia, Arena e Oficina.

O Teatro de Arena, fundado na década de 50, tornou-se disseminador da dramaturgia nacional prevalecente nos palcos dos anos 60; os artistas comprometiam-se com o teatro político e social. Depois de ser considerado uma espécie de TBC “econômico”, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas no final dos anos 50.

Em 1977, a sala foi comprada pelo Serviço Nacional de Teatro [SNT], mantendo a memória de uma equipe importante na cena brasileira; com o nome Teatro Experimental Eugênio Kusnet, que abriga elencos de pesquisa da linguagem teatral.

Por sua vez, o Teatro Oficina foi uma companhia influente formada no final dos anos 50 e se profissionalizou em 1961; recebeu a denominação de Oficina Usyna Uzona quando Zé Celso voltou do exílio e retomou as atividades do grupo, o qual alcançou notoriedade com sua encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, obra ligada ao nascimento do tropicalismo. Em 1958, o movimento *a oficina* nasceu no Centro Acadêmico 11 de Agosto, com a intenção de fazer um teatro que conseguisse diferir do aburguesamento do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC] e também do nacionalismo do Teatro de Arena. Em 1961, houve a encenação de *Awake and Sing* [*A Vida Impressa em Dólar*], de Clifford Odets. Em 1962, *A Streetcar Named Desire* [*Um Bonde Chamado Desejo*] foi levada à cena.²⁰

Na época do apogeu de *The Glass Menagerie*, Tennessee Williams já se havia se transformado em um dramaturgo profissional extremamente bem-sucedido: recebera o prêmio *Rockefeller Fellowship* em 1940, por *Battle of Angels* [*Batalha de Anjos*, peça em

²⁰ As informações sobre os teatros criados na época foram retiradas do *website* da Enciclopédia Itaú Cultural Disponível em <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

três atos e um epílogo, de 1939], além de receber posteriormente o *Pulitzer Prize* em 1948 por *Streetcar...* e, em 1955, por *Cat on a Hot Tin Roof*.

Em 1947, *Summer and Smoke* [*O Anjo de Pedra*] e *A Streetcar Named Desire* [*Um Bonde Chamado Desejo*], dirigida por Elia Kazan, com Marlon Brando no papel de Stanley Kowalski, recebeu dois prêmios: o *Pulitzer* e o *Critics Circle Award*. Recentemente, em junho de 2015, *Bonde...* estreou no Tucarena, localizado na rua Monte Alegre, 1024; a peça ficou em cartaz até 26 de junho de 2016, sob a direção de Rafael Gomes, com Maria Luisa Mendonça no papel de Blanche Dubois. No Sesc Consolação-Espaço CPT, no período de 23 de março de 2016 até 25 de junho, *Bonde...* ganhou revisão nos palcos: teve outra versão, dirigida por Antunes Filho. O resultado é *Blanche*, título da montagem cujas palavras e diálogos foram substituídos pelo “fonemol”, combinação de fonemas na simulação de uma língua imaginária utilizada processualmente na preparação de atores e de espetáculos no CPT pelo diretor Antunes Filho. Uma nova temporada de *Blanche* no Sesc Consolação ocorre de 10/02/2017 a 29/04/2017.

Vale lembrar que um painel do núcleo familiar e da realidade do Sul dos Estados Unidos mostra a decadência resultante do processo econômico cujas raízes remontam historicamente à própria Guerra Civil. O elo visceral de Tennessee Williams com o Sul está presente nas representações da sociedade baseadas no estilo de vida americano, na questão monetária, no bem-estar e na ação individual.

A questão da trajetória do artista ao apogeu na sociedade foi tratada com autocrítica no ensaio *On a Streetcar Named Success*, inicialmente publicado no jornal *New York Times* em 30 de novembro de 1947, quatro dias antes da estréia da peça canônica *A Streetcar Named Desire* [*Um Bonde Chamado Desejo*], previamente intitulada *The Poker Night* [*A Noite do Pôquer*], referente à jogatina de pôquer realizada por Stanley Kowalski e seus amigos.

Outra versão deste ensaio foi ainda reproduzida na revista *Story*, intitulada de maneira significativa *A Streetcar Named Success* [*A Catástrofe do Sucesso*]. Às vezes, é também utilizado como introdução para *Streetcar...* [*Bonde...*].

Com efeito, no posfácio desta peça (WILLIAMS, 2004, p.245), intitulado *Sobre o Desejo*, o tradutor Vadim Nikitin faz esclarecimentos a respeito do processo de criação e já nessa fase, é possível constatar a mudança por vezes efetuada em títulos de suas peças, atitude recorrente na carreira de Tennessee Williams, conforme mencionado em nossa pesquisa:

O embrião de *Um Bonde Chamado Desejo* foi uma cena intitulada *Blanche's Chair in the Moon* (*A Cadeira de Blanche na Lua*), escrita por Tennessee Williams no outono de 1944, em Chicago, logo após o início dos ensaios de *À Margem da Vida*. Nessa cena, Blanche ficava sentada sozinha numa cadeira, sob o intenso calor de uma cidade sulista, esperando ao luar um namorado que nunca vinha.

Mais tarde, no outono de 1947, hospedado num belo apartamento de Nova Orleans [...] Tennessee continuou furiosamente a escrever o *Bonde*, que então se chamava *A Noite de Pôquer*. Acreditemos ou não, conta-nos ele nas suas *Memórias* (1975) que se levantava cedo, tomava café preto [...] Todos os dias, alternava as cenas de *Streetcar* [*Bonde*] com as de *Summer and Smoke* [*Anjo de Pedra*] (1947) desde a manhã até o meio da tarde [...]

Neste aspecto, a fim de corroborar com tais informações, comprova-se em *Notebooks*, obra na qual Margaret Braham Thorton editou todos os diários de Tennessee Williams de 1936 a 1981, o esclarecimento do próprio Tennessee Williams relacionado ao uso dos possíveis títulos para *Streetcar*... em carta redigida para Andrey Wood (23/03/1945 – HRC):

Estou atolado de trabalho nas últimas semanas e escrevi aproximadamente de 55 a 60 páginas do primeiro rascunho de uma peça que tenho tentado fazer para [Katherine] Cornell. No momento ela tem quatro títulos diferentes, *The Moth*, *The Poker Night*, *The Primary Colors*, ou *Blanche's Chair In The Moon*.²¹

No ensaio mencionado acima, declarava o próprio Williams, ao relatar seu refúgio no afinco ao trabalho no México, “um país telúrico em que se pode esquecer rapidamente as falsas dignidades e as vaidades impostas pelo sucesso [...]”:

Meu ‘eu público’, aquele artifício de espelhos sobrepostos, não existia aqui e, portanto, eu voltava ao meu ‘eu’ natural.

Depois, como um ato final de restauração espiritual, permaneci durante algum tempo em Chapala, para trabalhar numa peça chamada *A Partida de Pôquer*, que se tornaria mais tarde *Um Bonde Chamado Desejo*. É só no seu trabalho que um artista pode encontrar a realidade e a satisfação, pois o mundo ambiente, real, é menos intenso que o mundo de sua invenção e consequentemente sua vida, sem recorrer a desordens violentas, não lhe parece muito importante. A condição verdadeira de vida para um artista é aquela em que seu trabalho é não só conveniente, mas também inevitável.

Essa é uma simplificação. Não se escapa facilmente da decadência da vida. Você não pode dizer arbitrariamente a si mesmo: - Eu vou

²¹ I have been buried in work the last week or so and am about 55 to 60 pages into the first draft of a play I am trying to design for [Katherine] Cornell. At the moment it has four different titles, *The Moth*, *The Poker Night*, *The Primary Colors*, or *Blanche's Chair In The Moon*

continuar a minha vida como era antes disso. O sucesso aconteceu para mim. Mas uma vez que você adquire consciência do vazio da vida sem esforço, você está equipado com os meios básicos da salvação.²²

Tennessee Williams, consciente de que atingira o “conceito americano do Olimpo”, criticou ao mesmo tempo, com toda clareza, as injustiças da vida: “*O serviço oferecido pelos hotéis é embaraçoso. As empregadas, os garçons... continuamente estão a recordar-nos as iniquidades que nós aceitamos como coisas certas.*” Tennessee admitiu ter sido corrompido “*tanto quanto qualquer outra pessoa pelo número vastíssimo de serviços humilhantes que nossa sociedade se acostumou a esperar e do qual ela depende*”.

Ao exemplificar com a descrição da cena do hóspede bêbado usufruindo as vantagens de ter sua imundície limpa por uma senhora ofegante ao carregar um balde de água, Tennessee se posicionou contra os privilégios sociais, embora saibamos, de maneira autocrítica, estarmos aprisionados a esse sistema. Acreditava não haver necessidade de haver muitas pessoas a nos servir, pelo contrário, defendia a posição que “*você deveria fazer sozinho a maioria das coisas.*” Além disso, tinha consciência de que sua experiência de sucesso não foi única, pois já acontecera repentinamente na vida de muitos americanos: “*A história de Cinderela é nosso mito nacional favorito, a pedra fundamental da indústria cinematográfica, senão da própria Democracia.*”

Dentre as peças encenadas no Teatro de Arena, também tivemos *Hello from Bertha* [Lembranças de Bertha]. Queria-se uma dramaturgia que privilegiasse os assuntos ligados ao universo da sociedade vigente; nesta fase, o Teatro de Arena estava acompanhando o padrão de repertório constituído no Teatro Brasileiro de Comédia. O objetivo do espaço em arena era enxugar custos de produção, embora sua preocupação central fosse repensar o teatro brasileiro ao representar questões nacionais.

Na produção de Tennessee, a busca recorrente por saídas reaparece em *Hello from Bertha* [Lembranças de Bertha, 1941], publicada na coleção de peças em um ato,

²² [...] My public self, that artifice of mirrors, did not exist here and so my natural being was resumed. Then, as an act of restoration, I settled for a while at Chapala to work on a play called *The Poker Night*, which later became *A Strretercar Named Desire*. It is only in his work that an artist can find reality and satisfaction, for the actual world is less intense than the world of his invention and consequently his life, without recourse to violent disorder, does not seem very substantial. The right condition for him is that in which his work is not only convenient but unavoidable.

This is an over simplification. One does not escape that easily from the effete of life. You cannot arbitrarily say to yourself, I will now continue my life as it was before this thing. Success happened to me. But once you fully apprehend the vacuity of a life without struggle you are equipped with the basic means of salvation.

O acesso às informações, realizado em 29/06/2016, constam no site <<http://cms.springbranchisd.com>>.

intitulada *27 Wagons Full of Cotton and Other One Act Plays*, em 1953. Em *Lembranças de Bertha*, ambientada em uma área de prostituição situada no Leste de *Saint Louis*, Bertha foi explorada suficientemente, e, ao ficar doente, é consequentemente descartada pela representante do sistema capitalista e caricatura de dona de bordel, Goldie. Como ela não consegue mais ganhar dinheiro e dar lucro é aconselhada a escrever para Charlie, um ex-namorado em cuja loja ela trabalhara no passado. Goldie, símbolo do poder monetário que visa apenas o lucro, a pressiona para tomar uma atitude e chama uma ambulância para levá-la embora. A amiga Lena a ajuda a redigir uma carta para o antigo amante com a ilusão da remota possibilidade de ser resgatada das dificuldades financeiras e da solidão através do simples contato: "Lembranças de Bertha, com amor".

Em São Paulo, de 29 de fevereiro a 26 de abril de 2016, no Teatro Viga Espaço Cênico, sob a direção de André Garolli, *Memórias (Não) Inventadas*, reuniu dois de seus mais emblemáticos textos curtos *Fala Comigo Doce como a Chuva* e *Lembranças de Bertha*; com a atriz Fernanda Viacava no papel da prostituta Bertha, com a saúde debilitada, sem poder atender mais os clientes e, por consequência, devido às regras do jogo monetário, com a premente necessidade imposta pela dona do bordel de entregar o quarto a outra prostituta que dê lucro.

No Apêndice A, no final desta tese, é possível encontrar uma listagem das peças encenadas, inclusive em nosso país, juntamente com os numerosos trabalhos desenvolvidos por Tennessee Williams em Hollywood, presentes no Apêndice B.

Vadim Nikitin, tradutor de *A Streetcar Named Desire* [*Um Bonde Chamado Desejo*, peça também conhecida no Brasil com o título do filme e de sua primeira encenação, *Uma Rua Chamada Pecado*] (2004, p.247-248), esclarece no texto do Posfácio que escreveu para essa edição:

As personagens de Tennessee Williams, todas conduzidas miticamente à beira de um ataque de nervos, até hoje cruzam as fronteiras entre línguas e estéticas, Broadways e off-Broadways. Ele também faz parte essencial da formação do teatro brasileiro moderno. Cacilda Becker [1921-1969] fez três das suas peças: *Summer and Smoke* [*O Anjo de Pedra*] (1950) [no papel de Alma Winemiller], *Cat on a Hot Tin Roof* [*Gata em Teto de Zinco Quente*] (1956) [no papel de Maggie Pollit, a Gata] e *The Night of the Iguana* [*A Noite do Iguana*] (1964) [no papel de Anna Jelkes]. Deixou Blanche para Madame Henriette Morineau, com direção de Zbigniew Ziembinski (1948), Maria Fernanda, com direção de Augusto Boal (1965), Eva Wilma, com direção de Kiko Jaess (1975), Leona Cavalli, com direção de Cibele Forjaz (2002)... Mas para além de tudo isso, e para além de Elizabeth Taylors, Annas Magnanis, Marlon Brandos e que tais, há sempre uma peça de Tennessee na esquina. Como

Blanche, também ele e todos nós sempre dependemos da gentileza de estranhos.

No Brasil, na década de 50 tivemos a presença do teatro de Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri, com a temática emblemática das greves, desigualdades econômicas e a industrialização. O teatro americano e o teatro épico de Brecht também chegaram por aqui nos anos 50, embora precisemos levar em consideração a dimensão territorial do Brasil. No contexto norte-americano o capitalismo e a modernização se expandiam.

O Grupo TAPA (Teatro de Arte Produções Artísticas), fundado pelo diretor Eduardo Tolentino de Araújo em 1979, no Rio de Janeiro, local no qual ocorreu o 1º Panorama do Teatro Brasileiro também desenvolve, há mais de 30 anos, sua trajetória reconhecida pela qualidade de repertório, grande parte dedicada à dramaturgia brasileira. Na década de 80, o TAPA mudou-se para São Paulo, com sede fixa no Teatro Aliança Francesa por quinze anos; dessa forma, o projeto ganhou dimensão e passou a ser subvencionado; notabilizou-se nos anos 90, com o projeto Panorama do Teatro Brasileiro, com sua segunda edição em 2010, o Panorama do Teatro Brasileiro – 2ª Geração.²³

Em entrevista concedida ao Projeto Cultural no Brasil, gravada no dia 17 de maio de 2010, no estúdio Cine e Vídeo, em São Paulo, nas palavras do próprio Eduardo Tolentino, fundador e diretor do grupo, o qual já trabalhou com aproximadamente seiscentos atores e cuja busca é marcada por uma dramaturgia nacional e pela montagem de clássicos de teatro:

Entre 1994 e 2001, eu fiz 16 peças brasileiras. Eu acho que é um bom número, e a maior parte do repertório do Grupo TAPA é brasileiro [...] sou muito preocupado com a dramaturgia brasileira, mas não sou ufanista. Eu acho que é muito importante a gente fazer a dramaturgia brasileira, até para entender o Brasil e a gente se entender no meio disto, mas não acho que a nossa dramaturgia seja a melhor do mundo.

A pesquisadora Maria Everalda Almeida Sampaio (2003, p. 178)²⁴, cuja dissertação de mestrado abordou o Grupo TAPA, inserido definitivamente na História do Teatro Brasileiro, constatou a realização de um teatro antropológico, com características

²³ As informações sobre o Grupo TAPA e a entrevista mencionada a seguir, concedida por Eduardo Tolentino de Araújo constam no website: <<http://www.producaocultural.org.br/slider/eduardo-tolentino>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

²⁴ SAMPAIO, Maria Everalda Almeida. *Grupo Tapa: Histórico, Repertório Nacional e Perfil Sociopolítico*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2003.

sociais por discutir matérias que evidenciam preocupação com os problemas da sociedade e em sintonia com a realidade no sentido amplo:

Nenhum outro grupo de teatro do Brasil teve a coragem, a determinação e as condições que teve o TAPA. O grupo correu o risco de montar peças que poderiam ser desprezadas pelo público e pela classe artística; correu o risco de amargar grandes prejuízos (e amargou), pois não considerou o modismo do mercado; correu o risco de suas montagens serem taxadas de datadas, e algumas o foram. O TAPA acreditou que o projeto Panorama do Teatro Brasileiro viria preencher uma lacuna gerada pelo nosso próprio teatro e investiu tudo, chegando a manter seis peças em cartaz, ao mesmo tempo. Foi o momento de maior produtividade do grupo.

Segundo Mariângela Alves de Lima, crítica teatral, no jornal O Estado de S. Paulo (2003):

Em parte, o prestígio do Tapa no panorama do teatro brasileiro deve-se à alta definição do projeto artístico do grupo. Trabalhando sobre textos dramáticos de qualidade excepcional e explorando as conexões entre estilos consagrados e formalizações contemporâneas, o repertório do grupo, visto em perspectiva, converge para um núcleo ideológico onde o tema central é a responsabilidade do indivíduo na ordenação social. No tratamento cênico dado à literatura dramática do passado, o grupo tem procurado evidenciar não só a beleza das obras que permanecem como um patrimônio venerável, mas o modo como registram condições de vida que não conseguimos superar, ainda que os autores do passado as tivessem considerado, no tempo da escritura, estados contingentes da sociedade e da história.²⁵

O Grupo promove encontros com atores profissionais a fim de discutir os rumos do teatro brasileiro. O projeto *Panorama do Teatro Brasileiro*, o qual pediu emprestado a Sábato Magaldi²⁶ o título de um de seus livros, procurou compreender o homem brasileiro através de autores nacionais importantes; com a experiência do PET (Projeto Escola

²⁵ LIMA, Mariângela Alves de. *Tapa brilha em batalha por poder e dinheiro*. São Paulo, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 21 de fevereiro de 2003. A informação foi retirada no acesso realizado em março de 2016 ao website: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=918>.

²⁶ Sábato Antônio Magaldi (Belo Horizonte, MG, 1927). Teórico, crítico teatral e professor: influente pensador ligado a momentos decisivos da história do teatro brasileiro. A convite de Alfredo Mesquita lecionou história do teatro na Escola de Arte Dramática – EAD; foi redator do jornal *O Estado de S. Paulo* e titular da coluna de teatro até 1969. Fundada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, em 1967, chegou por concurso a professor titular de teatro brasileiro e recebeu o título de professor emérito em 2000. Acesso realizado em 14 de março de 2016 ao website: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa619/sabato-magaldi>>.

TAPA), iniciado em 1985, que resultou no Festival de Teatro Brasileiro Anos I e II, obteve aceitação do público estudantil carioca. Neste momento de grande produtividade do grupo, chegou a manter seis peças em cartaz. O projeto Panorama do Teatro Brasileiro apresentou *O Noviço* (Martins Pena); *As Viúvas* e *A Casa de Orates* (Artur e Aluísio Azevedo); *O Alienista* (Machado de Assis); *O Telescópio e Rastro Atrás* (Jorge Andrade); *Moço em Estado de Sítio* e *Corpo a Corpo* (Oduvaldo Vianna Filho); *Vestido de Noiva* e *A Serpente* (Nelson Rodrigues); *Morte e Vida Severina* (João Cabral de Melo Neto); *Navalha na Carne* (Plínio Marcos); *As Raposas do Café* (Antonio Bivar e Celso Luiz Paulini); *Do Fundo do Lago Escuro* (Domingos de Oliveira); *Os Orfãos de Jânio* (Millôr Fernandes) e *O Tambor e o Anjo* (Anamaria Nunes). A cada montagem, a crítica ia voltando cada vez mais sua atenção para o trabalho desenvolvido pelo grupo. Em 1996, após dez anos em São Paulo, o grupo colocou em cartaz seis espetáculos do *Panorama do Teatro Brasileiro*: *O Noviço*, *Morte e Vida Severina*, *A Casa de Orates*, *Rastro Atrás*, e *Vestido de Noiva*. Depois do repertório nacional houve *Major Barbara*, de Bernard Shaw; na sequência, *A Importância de Ser Fiel* [*The Importance of being Earnest*], de Oscar Wilde.²⁷

A mostra *Panorama do Teatro Brasileiro - 2ª Geração* foi composta de sete espetáculos que ocuparam o Teatro Viga Espaço Cênico até 24 de fevereiro de 2016.

O drama *Mão na Luva*, de Oduvaldo Vianna Filho, foi a primeira atração; na sequência, *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade; *Doroteia*, de Nelson Rodrigues; *As Viúvas*, de Artur de Azevedo; e *A Moratória*, de Jorge Andrade; além disso, os monólogos *Natureza Morta*, de Mário Viana, e *Valsa Nº 6*, de Nelson Rodrigues. A ideia central foi revisitar peças de autores brasileiros montadas por diretores e intérpretes de uma geração posterior formada no Grupo TAPA. A seleção acima confirma a priorização do significado do texto e, a partir dele, a construção da interpretação e dos recursos cênicos.²⁸

Algumas leituras têm sido abertas ao público; o grupo revisitou textos clássicos e menos conhecidos de novos ou consagrados dramaturgos, como Tennessee Williams. Inserido no centenário de Tennessee Williams (1911-1983), o TAPA trouxe novas

²⁷ SAMPAIO, Maria Everalda Almeida. *Grupo Tapa: Histórico, Repertório Nacional e Perfil Sociopolítico*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2003.

²⁸ Acesso realizado em 12 de março de 2016 ao site <<http://vejasp.abril.com.br/materia/panorama-do-teatro-brasileiro-2a-geracao-presente-do-tapa/>>.

traduções de suas peças no espetáculo *Alguns Blues do Tennessee* com início em 20/05/2011 e término em 05/06/2011: textos que começaram a ser traduzidos em sala de aula, nos cursos de formação oferecidos pelo grupo. Ao ganhar notabilidade, mereceram a supervisão da professora Maria Silvia Betti: *Mister Paradise e outras peças em um ato* e *27 Carros de Algodão e outras peças em um ato* foram publicados pelo selo É Realizações, respectivamente em outubro de 2011 e outubro de 2012.²⁹

1.3 JUSTIFICATIVA

Ao iniciar o doutorado na Linha de Pesquisa atual, o estudo significativo do teatro e o repertório de leituras no campo da dramaturgia fizeram-se necessários, uma vez que o mestrado, concluído em 2002, fora realizado na Linha de Pesquisa de Literatura Irlandesa, e a dissertação, *The Lonely Voice, de Frank O' Connor: a Teoria após a Prática* tratara especificamente dos contos e da obra do escritor irlandês Frank O' Connor, intitulada *The Lonely Voice: a Study of the Short Story*, um estudo valioso do conto (1962), uma vez que mostrou como identificar os elementos presentes na criação do conto para prender a atenção do leitor.

O interesse por Tennessee Williams surgiu ainda no mestrado através do contato com sua obra: leituras, discussões e realização de seminários. Tennessee Williams, um dos nomes centrais da dramaturgia norte-americana do século XX, foi também autor de uma obra ficcional relativamente extensa que abrange cerca de cinquenta contos. De diferentes formas, um número expressivo desses contos contém a gênese ficcional de peças que lhe são posteriores.

Embora também seja possível apontar casos em que o contrário ocorre (ou seja, em que peças prefiguram a matéria ficcional de contos ou de roteiros cinematográficos criados por Tennessee Williams), o que predomina são as incidências em que os contos se colocam como matrizes ficcionais de alguns dos mais importantes trabalhos dramáticos do autor.

²⁹ As informações têm como base consultas realizadas em 02 de agosto de 2014 aos websites: <<http://www.cultura.estado.com.br/noticias.grupo-tapa-encena-textos-curtos-de-tenessee-williams,721800>>; <<http://cultura.estado.com.br/noticias/geral,tapa-comemora-30-anos-exibindo-panorama-de-seu-teatro,499185>> e <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>>

Um levantamento inicial e breve da produção dramatúrgica e ficcional de Tennessee Williams, baseado nas referências de Alycia Smith-Howard & Greta Heintzelman, em *Critical Companion to Tennessee Williams: A Life Reference to His Life and Work*³⁰ e nas notas bibliográficas que constam em *49 Contos de Tennessee Williams*³¹ já apontara, resumidamente, para diferentes tipos de ligações e projeções entre contos, peças e roteiros.

A seguir apresentamos uma breve relação em que constam os contos de Tennessee Williams cuja matéria ficcional tem relação com suas peças:

Stella for Star (Conto de 1935): *A Streetcar Named Desire* [Um Bonde Chamado Desejo] (Peça de 1947)

The Angel in the Alcove [O Anjo na Lucarna]: Conto escrito em 1943 e publicado em 1948 – Matriz para *Summer and Smoke* [O Anjo de Pedra] que também utilizou outro conto, *The Yellow Bird* [O Pássaro Amarelo, 1947], como fonte de inspiração. A peça foi revisada e reescrita como a peça em três atos *The Eccentricities of a Nightingale* [As Excentricidades de um Rouxinol]. O conto *The Angel in the Alcove* [O Anjo na Lucarna]. foi ainda matriz para *The Lady of Larkspur Lotion* [A Dama da Loção Antipiolho] (Peça em um ato escrita antes de 1942) e base parcial para a peça *Vieux Carré* [Vieux Carré/Bairro Francês], escrita em 1976.

The Knightly Quest [Andanças de um Cavaleiro]: Novela iniciada em 1949, escrita em 1965 e publicada em 1966. Trata-se de base parcial para a peça não publicada *The Red Devil Battery Sign* [O Sinal da Red Devil Battery].

Portrait of a Girl in Glass [Retrato de uma Moça em Vidro]: Conto escrito de 1941- 43 e publicado em 1948, base para a peça *The Glass Menagerie* [Coleção de Bichos de Cristal], de 1944 e 1945, além de ser republicada.

The Night of the Iguana [A Noite do Iguana, 1946-48]: Conto publicado nas coleções *One Arm* (1948), *Collected Stories* (1985) e *Escape to Mexico* (2002). - *The*

³⁰ Greta Heintzelman; Alycia Smith-Howard, *Critical Companion to Tennessee Williams*. New York, Facts on File, Inc. 2005.

³¹ Tennessee Williams, *49 contos*. Tradução por Alexandre Hubner et al. São Paulo, Companhia das Letras, 1985. Tradução de: *Collected Stories*.

Night of the Iguana (Peça longa, 1961). O filme de mesmo nome, de 1964, foi baseado na peça, após sucesso na Broadway em 1961. Foi considerado uma das melhores versões do trabalho de Tennessee Williams. Em 2001, outra versão cinematográfica foi produzida por Ray Stark.

The Yellow Bird [*O Pássaro Amarelo*]: Conto publicado em 1947 e em 1985, base parcial para as peças *Summer and Smoke* [*O Anjo de Pedra*, peça em duas partes escrita em 1948]; revisada e reescrita como *The Eccentricities of a Nightingale* [*As Excentricidades de um Rouxinol*, 1951]. Além das encenações em Nova York em 1964 e 1976, houve adaptação para a rede americana PBS em 1976.

Three Players of a Summer Game [*Um Passatempo de Verão*]: Conto escrito de 1951-52, texto-fonte para a peça *Cat on a Hot Tin Roof* [*Gata em Teto de Zinco Quente*, peça em 3 atos escrita em 1955]. Houve ainda um conto como matriz de outro conto: em 1941, o conto *The Mysteries of the Joy Rio* [*Os Mistérios de Joy Rio*] foi matriz para outro conto, *Hard Candy* [*Balas Sortidas*, escrito em 1953].

Além disso, alguns de seus contos serviram de matrizes de peças e roteiros cinematográficos:

Twenty-seven Wagons Full of Cotton [*Vinte e Sete Carros de Algodão*]: Conto escrito em 1935 e publicado em 1936, além de ser base para a peça em um ato de mesmo título (escrita antes de 1946) e também base parcial para o texto do roteiro cinematográfico do filme *Baby Doll* [*Boneca de Carne*: título do filme no Brasil] e da peça *Tiger Tail* [*A Cauda do Tigre*, 1977]: único trabalho dramático que é uma peça teatral originária de um roteiro cinematográfico.

Portrait of a Girl in a Glass [*Retrato de uma Moça em Vidro*]: Conto de 1942, cujo roteiro cinematográfico, *The Gentleman Caller*, era uma adaptação deste conto. A peça em sete cenas, *The Glass Menagerie* [*À Margem da Vida/ O Zoológico de Vidro*, escrita em 1944]. O script de *The Gentleman Caller*, submetido à apreciação da METRO-GOLDWYN-MAYER (MGM) em 1943 foi; porém, recusado. O filme estadunidense de 1973 foi chamado *Algemas de Cristal*.

The Kingdom of Earth. [*O Reino da Terra*]: Conto iniciado em 1942, publicado em 1954 em *Hard Candy* [*Balas Sortidas*] e incluído em *The Knightly Quest* [*Andanças de um*

Cavaleiro, 1966]. A história serve de base para a peça em sete cenas escrita em 1967, *The Kingdom of Earth or The Seven Descents of Myrtle* [*O Reino da Terra, ou As Sete Quedas de Myrtle*, título utilizado para a primeira apresentação [première] na Broadway], cuja versão fílmica ocorreu em 1969, com outro título: *The Last of the Mobile Hot Shots*.

Man Bring This Up Road [*O Homem Vem Caminhando Acima*] Conto de 1953, matriz para a peça em seis cenas escrita entre 1959 e 1962: *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (*O Comboio da Madrugada*, cuja tradução literal seria *O Trem Leiteiro Não Para Mais Aqui*). Ambos serviram de base para o filme *Boom*.

Por outro lado, algumas peças utilizaram a dramaturgia como matriz para outro gênero literário, a ficção curta. No entanto, conforme já enfatizado anteriormente, não se sabe ao certo se foram escritas concomitantemente, como no caso da peça *The Dark Room* [*O Quarto Escuro*], possivelmente escrita por volta de 1939 e do conto de mesmo título, provavelmente de 1940. A peça *The Dark Room* foi produzida em Londres em 1966 e primeiramente publicada em 1948 na coletânea de peças em um ato, intitulada *American Blues*. *The Dark Room* é considerada uma das peças importantes para a carreira dramática de Tennessee Williams. *The Dark Room* e outras peças em *American Blues* apresentam como personagens, indivíduos isolados.

Já o conto *The Dark Room* foi escrito por volta de 1940 e publicado na antologia *Collected Stories* em 1985. A cópia do manuscrito do conto *The Dark Room*, utilizado na edição original do livro *49 Contos de Tennessee Williams*, foi fornecida pelo *Harry Ransom Humanities Research Center*, da University of Texas, Austin.

No caso da peça em um ato *Something Unspoken* [*Algo não Dito*], escrita antes de 1953, produzida pela primeira vez em Nova Jersey no ano de 1955, e em New York, em 1958, foi o embrião para o conto *Happy August the Tenth* [*Feliz Dez de Agosto*]. Este conto foi provavelmente iniciado em 1957, embora redigido em sua maior parte no ano de 1970 e publicado em 1971 na revista *Antaeus*, republicado na *Esquire* e na antologia *Best American Short Stories of 1973*, além de ser incluído na coletânea *Eight Mortal Ladies Possessed* em 1974; depois em 1985 e em 1994. Conforme já enfatizado, a peça em um ato escrita antes de 1953, *Something Unspoken* [*Algo não Dito*] foi primeiramente publicada com *Suddenly Last Summer* [*De Repente no Último Verão*], sob o título *Garden District*, em 1959. (Heintzelman; Smith-Howard, 2005, p.253).

Entre os contos escolhidos para análise, *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana], precede a peça com a qual sua matéria ficcional se liga. Segundo notas bibliográficas em *Collected Stories* e também em *49 contos de Tennessee Williams*, *The Night of the Iguana* foi iniciado em 1946 em Nova Orleans, concluído em 1948 em Roma e publicado no mesmo ano na coletânea *One Arm*. A peça de mesmo título, *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana], foi parcialmente baseada neste conto e publicada em 1959 e 1961. Já de acordo com *Critical Companion to Tennessee Williams*, a peça foi escrita em 1962. (Heintzelman & Smith-Howard, 2005, p.171).

Outro exemplo interessante do segundo caminho percorrido pelo dramaturgo Tennessee Williams foi o conto que precede a produção dramática: *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [Vinte e sete Carros de Algodão], de 1935-36, em contraponto à peça de mesmo título, escrita antes de 1946 e publicada em 1944.

Conforme destacado, houve ainda o caso do roteiro cinematográfico *Baby Doll*, filme utilizado como matriz da peça em dois atos escrita em 1977, *Tiger Tail*: a única de suas peças teatrais derivada de um roteiro cinematográfico.

A escolha das peças e contos selecionados para o recorte do estudo deu-se no âmbito de material não canônico, com o objetivo de lidar com parte do trabalho do escritor renomado, mas ainda não desenvolvido em relação às ligações e projeções da dramaturgia e da ficção curta.

A relevância deste recorte da obra do dramaturgo Tennessee Williams é demonstrada na investigação e análise de peças teatrais que, mesmo não tão conhecidas pelo público, simbolizem a ligação com a ficção curta: *The Dark Room* [O Quarto Escuro], *Something Unspoken* [Algo não Dito], *Twenty-seven Wagons Full of cotton* [Vinte e sete Carros de Algodão] e *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana].

Estas peças foram reunidas dentre a vasta produção do dramaturgo por sua importância ao demonstrarem contos anteriores ou posteriores à produção dramática, ajudando a comprovar como Williams transitava livremente entre os gêneros literários. Ao evidenciar o papel do teatro em relação aos momentos históricos na sociedade através da análise da fonte da dramaturgia e da ficção curta de Williams no Brasil, melhorias nos estudos correlatos ou mesmo posteriores nesta área de estudos poderão ser desenvolvidas. Então, de certa maneira, o aproveitamento do eventual leitor representará a minha justificativa.

1.4 HIPÓTESE E CONSTITUIÇÃO DA TESE

Após a exposição da justificativa do estudo, exprime-se a hipótese do trabalho: o objetivo desta pesquisa é empreender o estudo analítico de quatro contos e peças em um ato, além da peça em três atos mencionada a seguir. A análise investigará a relação que essas peças estabelecem com a estrutura ficcional dos contos aos quais se ligam, e dessa forma trará elementos para um entendimento mais profundo dos processos formais e dos elos compositivos estabelecidos entre a ficção curta de Tennessee Williams e sua dramaturgia. O estudo será estruturado da seguinte forma:

Capítulo II: PEÇAS COMO MATRIZES FICCIONAIS PARA CONTOS POSTERIORES

The Dark Room [O Quarto Escuro], peça em um ato escrita por volta de 1939, que serviu como matriz para a criação do conto também intitulado *The Dark Room* (escrito aproximadamente em 1940). Foi publicado em 1948, em uma coleção de peças em um ato, *American Blues*.

Something Unspoken [Algo não Dito], peça em um ato escrita antes de 1953 e publicada juntamente com *Suddenly Last Summer* [De Repente no Último Verão] (peça de 1958) sob o título *Garden District* em 1959. O conto, escrito em 1970, foi *Happy August the Tenth* [Feliz 10 de Agosto].

Capítulo III: CONTOS COMO MATRIZES FICCIONAIS PARA PEÇAS POSTERIORES

Twenty-seven Wagons Full of Cotton [27 Carros de Algodão], conto escrito em 1935, e a peça em um ato, de mesmo título, escrita antes de 1946.

The Night of the Iguana [A Noite do Iguana], conto escrito entre 1946 e 1948, que originou a peça em um ato de mesmo nome de 1959, além da peça em três atos, escrita em 1962.

Pretende-se atingir os objetivos de investigar as fontes de inspiração do dramaturgo para a criação de suas peças e também os casos em que o conto se apresenta posteriormente. Depois disso, mapear o diálogo entre os diversos tipos de arte na obra do escritor e os caminhos trilhados, além de obter representações da história na dramaturgia e em sua ficção curta.

A natureza e a função das fortes ligações ficcionais entre contos e peças foram investigadas, pois não é procedimento habitual um dramaturgo escrever contos cuja matéria ficcional será posteriormente reescrita sob a forma de peças. Tennessee Williams o faz com certa regularidade em um período relativamente longo de sua carreira. O caminho inverso de inspiração também foi percorrido. Portanto, alguns de seus contos, como *The Night of the Iguana*, dialogaram com sua dramaturgia. A peça em um ato foi escrita em 1959 e a versão em três atos, em 1962. Depois do sucesso na Broadway, seguiu-se o filme em 1964, com direção de John Huston, considerado a melhor versão cinematográfica dos trabalhos de Tennessee Williams. Em 2001, nova versão cinematográfica foi produzida.

Depois destas explicações, seguem as Considerações Finais, encerrando os elementos textuais da tese. Os elementos pós-textuais estão separados por seções: constam dois apêndices com suas obras e desdobramentos para situar o leitor; no primeiro painel, apresentam-se todas as obras de Tennessee Williams inspiradoras de projeções, enquanto que o segundo apêndice trata especificamente de roteiros cinematográficos dos quais derivaram versões fílmicas e, por fim, as Referências Bibliográficas.

CAPÍTULO II

*A vassoura da Sra. Lucca recomeçou lentamente, para frente e para trás, sem nenhuma intenção evidente. Uma casca de cebola foi sacudida debaixo da palha encardida. Para trás e para frente.*³²

PEÇAS COMO MATRIZES FICCIONAIS PARA CONTOS POSTERIORES

2.1 PEÇA E CONTO: *THE DARK ROOM* [O QUARTO ESCURO]³³:

A leitura analítica e comparativa das estruturas compositivas das peças e dos contos aos quais remetem permitirá extrairmos observações importantes sobre os processos dramaturgicos e ficcionais de criação de Tennessee Williams.

Tomando por base as datas fixadas em *Critical Companion to Tennessee Williams: a Literary Reference to h*

is Life and Work, as escritoras, Greta Heintzelman e Alycia Smith-Howard (2005, p. 74), afirmam que a peça em um ato *The Dark Room* [O Quarto Escuro] foi escrita por volta de 1939, publicada no volume *American Blues* (1948) e encenada em Londres em 1966. O conto *The Dark Room* foi escrito aproximadamente em 1940 e publicado apenas mais tarde, em 1985, no volume *Collected Stories*.

É interessante relembrar que, em 1939, o dramaturgo participou de uma competição promovida pelo *Group Theatre*³⁴, na qual apresentou a peça *The Dark Room*,

³² *Mrs. Lucca's broom resumed its slow motion, backwards and forwards, without any obvious purpose.*

A dry skin of onion rattled under the grimy straws. Backwards and forwards. (WILLIAMS, 1985, p. 98)

Nos casos em que optei por utilizar as minhas próprias traduções (como na citação acima mencionada), estas não estão em julgamento na tese, visto não se tratar de uma tese na área de Estudos de Tradução.

³³ Todos os títulos em português dos contos de Tennessee Williams citados nesta tese seguem a tradução do volume a seguir: WILLIAMS, Tennessee. *49 contos de Tennessee Williams*. Tradução Alexandre Hubner et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 691p.

³⁴ O *Group Theatre* (1931-1941) foi formado em Nova York por Harold Clurman (1901-1980), Cheryl Crawford (1902-1986) e Lee Strasberg (1901-1982) ao deixarem o *Theatre Guild*, um dos mais influentes grupos teatrais dos anos 30. Dentre seus principais objetivos figuravam o pioneirismo dos princípios de treinamento interpretativo de Konstantin Stanislavski (1863-1938), pensador teatral e encenador do teatro de Moscou, além da produção de peças de expressivo cunho social, como as criações do dramaturgo Clifford Odets (1906-1963), ator que se tornou dramaturgo no *Group Theater* e inspirou a dramaturgia norte-americana de esquerda, que se expandia nos anos da Depressão.

Tais transformações contribuíram para diferenciar esse setor do teatro norte-americano não apenas do teatro europeu, mas também do filão de teatro comercial, voltado para o grande público, a Broadway, que teve seu apogeu nas primeiras décadas do século 20. Nessa época, Nova York assistiu ao aparecimento do experimentalismo teatral através do trabalho dos *Provincetown Players*, grupo de artistas e intelectuais com

que ajudou a promover sua carreira juntamente com *Moony's Kid don't cry* e *The Case of the Crushed Petunias*. Em suas *Memórias*, o próprio Tennessee Williams classificou sua vitória como um golpe de sorte ao receber um telegrama de Nova York informando-lhe que ganhara um “prêmio especial” de cem dólares. (WILLIAMS, Tennessee, 1975, p. 27)

Primeiramente planejava-se haver um único ganhador; logo, o escritor mexicano de vinte e cinco anos, Ramon Naya, obteve quinhentos dólares por *Mexican Mural*, peça elogiada pelos juízes Molly Day Thacher (futura esposa de Elia Kazan), Harold Clurman e Irwin Shaw como “maravilhosa no enfoque de seu êxito: a riqueza da cor e a projeção madura de personagens em um cenário social. Apesar de o *Group Theater* ter planejado originalmente apresentar apenas um único prêmio, Thacher e seus colegas ficaram tão impressionados com uma série de três *sketches* intitulados *American Blues* que votaram por um segundo prêmio de cem dólares para o autor, um escritor de vinte anos chamado Tennessee Williams”.³⁵

Em *Notebooks* (WILLIAMS, 2006^a, p. 146n251), fica evidente que há certo grau de incerteza em relação a quais peças em um ato foram realmente submetidas por Tennessee Williams. Dessa forma, segundo Thorton (in WILLIAMS, 2006^a, p. 146n251):

O Group Theatre, fundado em 1931 quando Cheryl Crawford, Lee Strasberg e Harold Clurman deixaram o Theatre Guild foi um dos mais influentes grupos teatrais nos anos 30. O Group Theatre tinha dois objetivos principais: produzir peças que tivessem um grande comprometimento com o mundo social ao responder às necessidades humanas, e aperfeiçoar a arte da atuação através de sua ligação com o

base em *Cape Cod*, no nordeste dos Estados Unidos, e mais tarde estabelecido no *Greenwich Village*. Nesse grupo, viria a surgir um dos grandes dramaturgos americanos do século 20: Eugene O'Neill e suas peças do mar, uma série de peças curtas escritas na década de 1910. O'Neill ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1936.

Com a ascensão do fascismo, liderado por Benito Mussolini (1883-1945), na Itália, ao invés dos grandes musicais dos anos 20, surgiram grupos teatrais de ação politizada e crítica em relação ao capitalismo vigente na década de 1930. Para representar artisticamente o questionamento social e político, alguns grupos produziram inovações na dramaturgia, como Clifford Odets. Entretanto, sem condições econômicas para se manter depois da Segunda Guerra, seus membros se dividiram: Stella Adler fundou o *Theatre Studio* enquanto que diretores egressos do *Group Theater* como Robert Lewis (1909-1997), Elia Kazan (1909-2003), Cheryl Crawford e Lee Strasberg fundaram o *Actors Studio*, no qual os preceitos de Stanislavsky, desenvolvidos pelo *Group Theater*, foram aperfeiçoados: formou-se um núcleo de preparação de atores com ressonância até mesmo nos dias de hoje. Nos anos 50, muitos de seus membros foram chamados para depor no Comitê de Atividades Anti-Americanas.

As informações da Revista Cult, edição 135, no dossiê intitulado *Breve panorama da prosa teatral*, de autoria de Maria Silvia Betti têm como base a consulta realizada em setembro de 2014 ao website: <<http://www.revistacult.com.br/home/2010/03/breve-panorama-da-prosa-teatral/>>

³⁵ “(...) ‘outstanding in the scope of its achievement, the richness of its color and the mature projection of character in a social setting.’ The Group has planned to present only one prize, but Thacher and her colleagues were so enthusiastic about a series of three sketches called *American Blues* that they voted a second award of US\$100 to the author, a twenty-seven-year-old named Tennessee Williams ” (SMITH, 1990, p. 356)

método de Stanislavsky, que enfatizava o realismo emocional e psicológico na apresentação [...]

Williams submeteu quatro peças em um ato, muito provavelmente *Moony's Kid Don't Cry* (*O Bebê de Moony num chora*), *The Dark Room* (*O Quarto Escuro*), *Hello from Bertha* (*Lembranças de Bertha*) e *The Long Goodbye* (*O Longo Adeus*) sob o título *American Blues*, juntamente com duas peças longas, *Not About Nightingales* e *Spring Storm*. Williams enviou uma terceira peça em um ato, *Fugitive Kind*, mas essa chegou muito tarde para ser levada em consideração. A quarta peça em um ato fora excluída: possivelmente *The Long Goodbye*, considerada inferior em qualidade ao ser comparada com as três primeiras, tanto na escrita quanto na validade teatral.

Há algumas controvérsias a respeito da identidade das quatro peças em um ato. Em um memorando datado de 20 de fevereiro de 1940 (Yale), John Gassner³⁶, do *Theatre Guild*, avaliou quatro das peças em um ato de Williams sob o título *American Blues: Moony's Kid Don't Cry, The Dark Room, Hello from Bertha* e *The Long Goodbye*. [...]

Das quatro peças, Gassner sentiu que *The Long Goodbye* não era 'tão bem organizada'. 'Eu duvido', ele escreveu, 'que seja comercialmente possível'.³⁷

Optou-se pela análise da versão de *American Blues* amadurecida pelo dramaturgo, a edição de 1948 pelo *Dramatists Play Service Inc.*, pois o próprio Tennessee Williams nomeou o conjunto de peças a partir da seleção de duas, já presentes no volume original e de duas outras peças incluídas por ele, além de *The case of the crushed petunias*.

Após a leitura de *American Blues*, Tennessee Williams escolheu a empresária Audrey Wood (1905-1985), dentre outras cinco propostas de empresários diferentes oferecendo seus serviços para agenciá-lo. A relação entre ambos foi duradoura: o escritor pode contar com seu apoio por mais de trinta anos. Audrey só deixou de ser a agente que

³⁶ John Gassner era um expoente da crítica norte-americana com atuação em vários órgãos da imprensa: docente colaborador em diversas universidades, professor de Dramaturgia na Universidade de Columbia, na *Yale Drama School* e no Laboratório Dramático de Piscator, além de editor, dramaturgista do *Theatre Guild* e encenador de peças.

³⁷ The Group Theatre, founded in 1931 when Cheryl Crawford, Lee Strasberg e Harold Clurman left the Theatre Guild was one of the most influential theatre groups operating in the 1930s. The Group Theatre had two major objectives: to produce plays that had a strong commitment to the social world by responding to human needs; and to advance the craft of acting through its attachment to the Stanislavsky method, which stressed psychological and emotional realism in performing [...] Williams submitted four one-act plays, most likely "Moony's Kid Don't Cry", "The Dark Room", "Hello from Bertha", e "The Long Goodbye" under the title "American Blues", along with two full-length plays, *Not About Nightingales* and *Spring Storm*. Williams sent a third full-length play, *Fugitive Kind*, but it arrived too late for consideration. They excluded the fourth one-act play, possibly "The Long Goodbye", because it was 'inferior in quality to the first three, both in the writing and in theatrical validity'.

There is some uncertainty as to the exact identity of the four one-act plays. In a memorandum dated 20 February 1940(Yale), John Gassner, of the Theatre Guild, evaluated four of Williams' one-act plays under the title "American Blues" namely "Moony's Kid Don't Cry", "The Dark Room", "Hello from Bertha" and "The Long Goodbye" [...]

Of the four plays, Gassner felt that "The Long Goodbye" was "not too well organized". "I doubt", he wrote, "that it is a commercial possibility." (WILLIAMS, 2006a, p.146n251).

administrava os direitos das obras de Tennessee Williams em 1972, também por decisão do próprio escritor.

Em 2011, houve uma encenação profissional de *The Dark Room* nos Estados Unidos: a primeira em Massachusetts, no *Vineyard Playhouse Theater*, que incluiu a peça em um programa intitulado *Tennessee Williams: Original Acts*. Houve também uma encenação no Espaço Cênico Viga, localizado em São Paulo, com a direção de Eduardo Tolentino de Araújo e Brian Penido Ross, do Grupo TAPA. O espetáculo em que estava incluída foi denominado *Alguns Blues do Tennessee*, e apresentou, além de *O Quarto Escuro* [*The Dark Room*], as peças: *Verão no Lago* [*Summer at the Lake*] e *A Dama da Loção Antipiolho* [*The Lady of Larkspur Lotion*].

Com relação à estrutura dramática de *The Dark Room*, é interessante observar que se trata de uma peça em um ato; portanto, sua estrutura formal não é a do drama propriamente dito. A forma concisa da peça em um ato é bastante condizente com a estrutura ficcional do conto; sua densidade a coloca em afinidade com mecanismos da ficção curta, aproximando-a também da lírica moderna, que ao utilizar uma linguagem “diferente” da que caracteriza o padrão clássico, a desarticula; a peça em um ato também poderia ser aproximada, em alguns casos, da assim chamada “dramaturgia do absurdo”.

A estrutura em um ato, frequentemente utilizada na produção dramática do século XX, mostra-se bastante adequada à representação dramática da relativização e do esfacelamento da intersubjetividade, pois, conforme expõe Peter Szondi (2001, p. 110):

A peça de um só ato³⁸ não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação.

Peter Szondi examinou as características da peça em um ato, cujo aspecto principal foi um dos recursos mais representativos para a figuração de questões como a alienação e o isolamento do indivíduo: a representação de uma situação flagrada e apresentada em si, fora de qualquer progressão ou encadeamento causal de ações.

³⁸ O termo “peça de um só ato”, utilizado na tradução do texto de Peter Szondi, é chamado de peça em um ato nessa tese.

Uma vez que a peça em um ato tende a enfocar uma situação, e não uma ação dramática em desenvolvimento escolhe-se sempre uma situação limite, iminente e não mais contornável quando a cortina se abre. O diálogo intersubjetivo cede importância à situação e também em parte os diálogos perdem a força intersubjetiva, como se pode constatar em Tchecov, por exemplo. São fissuras importantes. A tensão no âmbito inter-humano está excluída, pois a impotência do homem que não é livre exclui o agir; no entanto, existe a tensão da situação em que estão inseridos e à qual se submetem.

Ao mesmo tempo em que o contexto social do capitalismo, no século XX, impõe a massificação, o enclausuramento e a diluição da individualidade, ele estimula, por outro lado, os mecanismos de percepção baseados na individualidade. O traço marcante do drama moderno é o de figurar situações de alienação e isolamento, passando a coexistir com circunstâncias sociais que colocaram a forma do drama em questão.

Conforme afirma Maria Silvia Betti, no ensaio para a Revista *Literatura e Sociedade*, intitulado *Mr. Paradise and other plays, de Tennessee Williams: apontamentos para uma análise formal*:

No drama moderno o sujeito converte-se no objeto central de representação. Não se trata do sujeito agente, capaz de arbitrar sobre seu próprio destino, mas de um sujeito enclausurado nos equívocos e impasses gerados por suas próprias percepções e pulsões. Para representá-los, o recorte situacional e o foco nos desencontros dialógicos, usuais na peça em um ato, revelaram-se recursos poderosamente carregados de possibilidades.

Tennessee Williams, (...) um dos mais prolíficos autores de peças em um ato da dramaturgia norte-americana, tendo escrito, ao longo de sua carreira, cerca de setenta delas. Seu apreço por essa estrutura ligava-se ao fato de ela proporcionar um campo fértil para experimentações, fornecendo-lhe material para expansões e aprofundamentos.³⁹

³⁹ As informações são baseadas em consulta realizada em setembro de 2014 ao website: http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Revista_Literatura%20Sociedade_v15-16_2011.pdf

<u>PERSONAGENS</u> em <u>THE DARK ROOM</u>:		
<u>PEÇA</u>	-	<u>CONTO</u>
MRS. [SRA.] POCCIOTTI: a mãe	=	MRS. [SRA.] LUCCA: responsável por uma família numerosa de imigrantes italianos de baixa renda,
MR. [SR.] POCCIOTTI: o marido ausente , desempregado por aproximadamente nove anos; idas frequentes ao Sanatório,		
TINA POCCIOTTI (por volta de 15 anos)	=	TINA LUCCA (16 anos)
Ex-namorado: MAX + esposa (de ascendência alemã)	=	SOL + esposa de ascendência judaica
MISS [SRTA.] MORGAN	=	MISS [SRTA.] MORGAN
<u>Irmãos:</u>		
LUCIO	=	LUCIO (um dos irmãos, na escolinha),
SILVA (também na escola)	=	SILVA
FRANK: não se sabe o paradeiro	=	FRANK (em Chicago)
TONY (em Chicago)	=	TONY

Ao analisar as instâncias compositivas do texto da peça *The Dark Room*, verifica-se a matéria ficcional ligada ao conto homônimo. A vida dos personagens é regida pela situação econômica; em vista disso, uma problemática de cunho financeiro foi utilizada como estopim para encaminhar o enredo. Apesar de não haver indicações claras por parte do autor, o tempo narrativo pode ser notado sutilmente através do questionamento da assistente social, Srta. Morgan, e das falas evasivas, lacônicas e esparsas da Sra. Pociotti [Mrs. Pociotti], que sugerem o desenrolar da peça por volta de junho de 1938 ou 1939, em razão da constatação da duração do desemprego do marido no período de oito a nove anos:

SRTA. MORGAN. Ele está desempregado desde então? Por oito ou nove anos?
 SRA. POCCIOTTI. Por oito ou nove anos. Sem emprego.
 SRTA. MORGAN . Ele estava – incapacitado – eu quero dizer – havia algo errado com o seu marido?

SRA. POCCIOTTI. A cabeça dele não funcionava. Ele não se lembrava de mais de nada.⁴⁰

A peça tem a duração da conversa entre a Srta. Morgan e a Sra. Poccianti, enquanto a assistente social aplica o questionário com a finalidade de obter informações a respeito da situação sócio-econômica da família, por meio dos diálogos que desvendam os fatos pouco a pouco para o leitor e transcorrem em tempo real. O tempo histórico é informado pelas palavras da Sra. Poccianti ao se referir ao marido, desempregado desde 1930: “Deve ter sido – 1930 ele foi mandado embora”.⁴¹

É importante ter em mente que, devido à Grande Depressão provocada pela crise de 1929, logo após a quebra da bolsa de Nova Iorque, milhares de desempregados na década de 30 necessitaram de auxílio alimentício, roupas e abrigo em virtude da condição de absoluta pobreza. Por outro lado, os recursos produtivos para prover tais necessidades encontravam-se estagnados. O índice de desemprego saltou de 3.14% em 1929 para 24.75% em 1933. Praticamente um quarto da população trabalhadora dos Estados Unidos ficou sem emprego. No governo do presidente Franklin Delano Roosevelt, a política governamental denominada *New Deal* (cujas traduções literais em português seriam “novo acordo ou novo trato”) constituiu num conjunto de medidas sociais e econômicas de impacto instauradas entre 1933 e 1937 com a intenção de atenuar a crise, auxiliar os prejudicados e melhorar a economia às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Mesmo com essas medidas o desemprego permaneceu por volta de oito milhões em 1940; apenas na década de 40, a porcentagem diminuiu para 15%, graças à inflação gerada para obter fundos para a Segunda Guerra Mundial, que reduziu salários.⁴²

Dentre os itens principais dessa política do governo Roosevelt figuravam o investimento maciço em obras públicas e de infraestrutura, a concessão de subsídio e crédito agrícola a pequenos produtores, o controle sobre os preços e a produção, além da jornada de trabalho reduzida para oito horas a fim de gerar novos postos nas indústrias, que precisaram contratar mais funcionários. Além disso, houve o incentivo à criação de sindicatos com a finalidade de aumentar o poder de negociação dos trabalhadores e

⁴⁰ MISS MORGAN. He has been unemployed ever since? For eight or nine years?
MRS. POCCIOTTI. For eight or nine years. No jobs.

MISS MORGAN. Was he – incapacitated – I mean – was anything wrong with your husband?

MRS. POCCIOTTI. His head was no good. He couldn't remember no more. (WILLIAMS, 1948, P. 16)

⁴¹ “Musta been – 1930 he got laid off.” (WILLIAMS, 1948, p. 15).

⁴² As informações sobre o *New Deal* têm como base consultas realizadas em setembro de 2014 aos sites:
<<http://www.administradores.com.br/.../crise-de-1929/35073>>; <<http://www.infoescola.com/.../crise-de-1929-grande-depressao>>; <http://www.suapesquisa.com/historia/new_deal.htm>.

defender os direitos instituídos pela criação da Previdência Social, tais como o salário mínimo, o seguro desemprego, garantias aos inválidos e o seguro para idosos acima de 65 anos.

Os artistas se revoltaram diante da injustiça social e da miséria e se comunicaram por meio do ponto de vista expresso em suas obras e também do estilo. Na década de 30, surgiu na área cultural, o mais significativo projeto norte-americano, o *Federal Theater Project*, cuja intenção era reduzir o desemprego no meio artístico, desenvolver a atividade teatral e a criação dramaturgica. Inúmeros grupos ligados à militância de esquerda e ao experimentalismo dramaturgico floresceram.

No âmbito do teatro, enquanto os anos 20 foram caracterizados pelos grandes musicais, a década de 30 foi marcada pelo grande florescimento do teatro de esquerda, fruto da necessidade de refletir sobre as questões sócio-econômicas ligadas fascismo, à ideologia da classe dominante e ao capitalismo. Houve grande conscientização, o relevo do partido comunista, as forças sindicais, as histórias da terceira geração de imigrantes e a popularização do rádio como meio de entretenimento.

O programa do *New Deal* manteve a estabilidade econômica americana, apesar de não tê-la liquidado totalmente, pois a economia só se restabeleceria integralmente nos anos 40, com a entrada oficial dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, observa-se a necessidade de apresentação de peças para civis e soldados, e também a difusão dos grandes musicais, que se tornam uma das formas dominantes de entretenimento nos anos 40 e 50.⁴³

Conforme já salientado no capítulo I, na segunda metade da década de 40, dois nomes importantes surgiram no campo da dramaturgia: Tennessee Williams (1911-1983) e Arthur Miller (1915-2005). Algumas peças características do estilo de Tennessee Williams foram: *Zoológico de Vidro* ou *À Margem da Vida* [*The Glass Menagerie*] (1945), *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*] (1947), *Gata em Telhado de Zinco Quente* [*Cat on a hot tin roof*] (1955) e a controversa *Camino Real* (1953). Dentre as peças mais conhecidas de Miller figuram *Morte de um Caixeiro Viajante* [*Death of a Salesman*] (1949), *As Bruxas de Salem* [*The Crucible*] (1953), *Panorama Visto da Ponte* [*A View from the Bridge*] (1955) e *Depois da Queda* [*After the Fall*] (1964).

Embora episódios de impacto histórico e coletivo tenham sido deixados à margem mesmo antes da década de 40, ambos encontraram fórmulas para avançar, conforme

⁴³ Os dados a esse respeito são ainda das fontes: <<http://www.u-s-history.com/pages/h1528.html>>, <http://www.suapesquisa.com/historia/new_deal.html> e <<http://www.infoescola.com>>.

salientado no artigo de autoria de Maria Silvia Betti para a *Revista Cult*, intitulado *Breve panorama da prosa teatral* (2013, p.3):

Tennessee impregnou o eixo da subjetividade de elementos tomados ao âmbito do épico: sua dramaturgia está impregnada de elementos ao mesmo tempo épicos e simbólicos, como exemplo o uso de fluxo narrativo e de memória, as projeções de *slides*, a ruptura com a representação verossimilhante do espaço e a criação de uma atmosfera determinada pela natureza da afetividade da personagem protagonista. Miller, por outro lado, vale-se da representação de fatos históricos ou de circunstâncias apoiadas em acontecimentos verídicos para representar simbolicamente tanto as perseguições políticas desencadeadas sob o macartismo como a tragédia do homem comum, que descobre tardiamente ter investido sua vida e suas esperanças nas expectativas associadas a um sistema que o transforma em sucata afetiva tão logo sua força produtiva se mostre em declínio.⁴⁴

O ambiente da peça *The Dark Room* retrata bem o contexto de pobreza extrema, desintegração e a problemática mencionada acima. O espaço utilizado é o pequeno apartamento mal arrumado, alugado pela família desestabilizada chamada Poccianti, composta por membros de um núcleo de imigrantes italianos vivenciando condições precárias e experimentando em suas vidas o peso da rejeição e da discriminação devastadora, ao invés da acolhida e da solidariedade. Já na rubrica inicial, Tennessee Williams, pensando numa possível apresentação das peças na mesma sequência em que publicadas em *American Blues*, aconselha a manutenção do mesmo cenário utilizado em *Moony's Kid Don't Cry*; porém, enfatiza o arranjo geral com a finalidade de ressaltar o efeito da pobreza:

Pode-se utilizar o mesmo cenário que em *Moony's Kid Don't Cry* (cozinha de uma casa barata de três quartos, localizada em uma área industrial de uma grande cidade americana), com algumas mudanças na decoração e uma redistribuição geral para acentuar o efeito de pobreza ⁴⁵ (WILLIAMS, 1948, p. 5, 15)

Igualmente reveladora no que diz respeito ao contexto econômico é a fala da mãe, que dá ênfase ao valor financeiro associado à sobrevivência perante as vantagens obtidas devido ao relacionamento da filha Tina com o ex-namorado: “Come o que ele traz pra ela!

⁴⁴ Os dados a esse respeito são da seguinte fonte: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/breve-panorama-da-prosa-teatral/>>

⁴⁵ “For expediency the same set as in *Moony's Kid Don't Cry* (kitchen of a cheap three-room flat in the industrial section of a large American city) may be used, with a few prop changes and general rearrangement to heighten effect of poverty”

Desta forma, ajuda bastante também (...) Max – pão francês, queijo, pickles, talvez até mesmo um pouco de café. Ajuda”. (1948, p. 19 e 20) ⁴⁶

Dessa forma, a peça demonstra como a classe trabalhadora foi atingida em cheio pela crise econômica, fato reforçado pela visita perturbadora e humilhante da Srta. Morgan, agente da área de assistência social que a questiona a respeito do marido ausente, filhos e repara até nos detalhes, para avaliar as condições da família a fim de investigar a eventual necessidade de ajuda governamental. Portanto, estão presentes indicações de elementos sócio-econômicos no contexto em que se inserem os personagens. Típica da dramaturgia de Tennessee Williams, a situação abordada vai além dos limites do âmbito familiar e da intersubjetividade, para tratar de problemas comuns à sociedade como um todo. A Srta. Morgan atua como uma representante do Estado, do status quo; logo, a assistente social é recebida com a frieza, a discrição, o receio e a indiferença de alguém que aprendeu a lidar com o sofrimento e fornecer respostas evasivas por conveniência e desânimo. A Sra. Poccianti, por exemplo, põe-se a varrer a casa durante a realização da entrevista, ao invés de dirigir sua atenção às perguntas da assistente social. A varrição, assim, parece evidenciar uma inequívoca resistência de sua parte diante das perguntas que lhe são dirigidas pela Srta. Morgan e em certos momentos, até mesmo ajuda a expressar seus sentimentos para o leitor/espectador compreender melhor suas inquietações e necessidades veladas. Somos informados de que a mãe tem o fardo de assumir sozinha a responsabilidade de administrar o lar e o sustento dos filhos, Tina, Lucio e Silva. O marido, o Sr. Poccianti [Mr. Poccianti], não a ajuda, por se encontrar internado no sanatório em certos períodos e, por consequência, insano e incapacitado para o trabalho. Por conseguinte, a família não dispõe de renda fixa para as despesas do dia a dia.

Os aspectos de caracterização utilizados na rubrica inicial demonstram as diferenças de perfil entre as duas personagens do embate:

A SRTA. MORGAN é uma personagem clássica: solteirona simples e minuciosa que se dedica a atividades de benefícios sociais. Pode-se interpretá-la com muita ou pouca simpatia, segundo o desejo do diretor. A SRA. POCCIOTTI é uma avalanche de carne feminina, uma italiana morena cujas formas são ressaltadas por um suéter parco de lã cinza pequeno demais para ela, com mangas que chegam apenas até a metade de seus antebraços. Tudo nela é denso e circunspecto, exceto seus olhos, que brilham e dardejam furtivamente. ⁴⁷

⁴⁶ “Eats what he brings her! That way it helps a lot too (...) Max – loaf of bread, cheese, pickles, maybe some coffee even. It helps.”

⁴⁷ MISS MORGAN is pretty much a stock character: the neat, fussy spinster engaged in social service. She may be interpreted more or less sympathetically, as the producer desires.

Em diversas ocasiões, em meio ao clima tenso entre as duas, a Sra. Poccioni lida com a vassoura; logo na rubrica inicial, empurra a mesma: “Empurrando a vassoura dela debaixo do fogão”. (1948, p.15).⁴⁸ Em seguida, na próxima rubrica, aparece a varrição novamente: “Com sua vassoura, ela pegou uma colher de chumbo que se encontrava debaixo do fogão”. (1948, p. 16)⁴⁹ Mais adiante, reage ao desejo da Srta. Morgan de conversar com a sua filha: “Varrendo com vigor súbito”.⁵⁰ Ao ser questionada sobre a duração da permanência da sua filha no quarto escuro, ela rebate evasivamente fazendo uso da repetição e de respostas monossilábicas como estratégias para ganhar tempo, além da técnica da varrição:

SRTA MORGAN. (Estalando os dedos) Há quanto tempo isso acontece?

SRA POCCIOTTI. Quanto? Quanto? Quanto tempo?

SRTA MORGAN. Sim.

SRA POCCIOTTI. Sim, eu acredito que talvez Deus saiba... (Ela coloca a mão no rosto como se tivesse sido atingida - então, continua varrendo lentamente).

SRTA. MORGAN. (Acentuando claramente cada sílaba) Há quanto tempo ela está nesse quarto? Dias? Semanas? Meses? – O quê? Sra. Poccioni, parece necessário lhe informar que há um elemento de tempo pelo qual nos guiamos. Tempo medido pelo relógio, pelo calendário, pelo – tempo! *Tempo!* Você compreende o que o tempo significa?

SRA. POCCIOTTI. Tempo?

SRTA. MORGAN. Sim. Há quanto tempo a sua filha está nessa condição?

SRA. POCCIOTTI. (De forma lacônica após uma pausa) Seis meses.⁵¹

A assistente social enfatiza o valor econômico do tempo, medido no decorrer dos dias, semanas e meses, atrelado ao relógio e ao calendário: questiona o significado do tempo, ligado ao dinheiro, na concepção americana.

É importante lembrar que Tennessee Williams sempre ressaltou a passagem do tempo na vida das pessoas e a relevância da tenacidade como forma de encarar os fatos.

MRS. POCCIOTTI is an avalanche of flesh, swarthy Italian, her bulk emphasized by a ridiculously skimpy gray knit sweater, whose sleeves extend half-way down her forearms. Everything about her is heavy and deliberate except her eyes, which smolder and dart suspiciously. (WILLIAMS, 1948, p. 15)

⁴⁸ (Poking her broom under the stove).

⁴⁹ (With her broom she has fished a lead spoon from under the stove...)

⁵⁰ (Sweeping with sudden vigor).

⁵¹ MISS MORGAN. (*Distinctly stressing each syllable*) How long has she been in that room? Days? Weeks? Months? – What? Mrs. Poccioni, it seems necessary to inform you that there is an element of time we go by. Time measured by the clock, by the calendar, by the – time! *Time!* Do you understand what time means?

MRS. POCCIOTTI. Time?

MISS MORGAN. Yes. Now how long has your daughter been in this condition?

MRS. POCCIOTTI. (Quietly after a pause) Six mon`ths. (Williams, 1948, p. 17)

Na conversa a respeito das dores de estômago sentidas por Tina após sua ida à farmácia, seguida da decisão de permanecer deitada no quarto escuro, sua mãe lida com a vassoura novamente:

A vassoura dela passa discretamente ao redor da cadeira da Srta. Morgan. A assistente social encolhe os pés como um gato que evita pisar em água derramada.⁵²

Dentre outros subterfúgios semelhantes para evitar fornecer informações, a Sra Pociotti também usa a arrumação da casa para se evadir do interrogatório:

SRTA MORGAN. Você quer dizer que eles não conversam?
SRA POCCIOTTI. Com licença, enquanto eu tiro a mesa (Retira um pano da mesa).⁵³

A Srta. Morgan não tem muita paciência com a Sra. Pociotti, cujo inglês é limitado: mais um sinal do conjunto composto pela posição de imigrante mesclada à dedicação constante à família, ao sofrimento calado e à falta de acesso à educação. Embora de origem simples, a habilidade com que se esquivava das perguntas comprova sua astúcia. Fruto da condição social que lhe foi imposta, a presença de erros gramaticais aparece no decorrer da conversa: “Não, ela tá [está] sem trabalho”, “Não. Não entre. Ela nem gosta”.⁵⁴ Mais adiante, questionada se a filha estaria adoentada, responde: “Qual o problema com ela, nem sei. Ela não quer ninguém no quarto com ela, e nem a luz acesa. Ela quer estar sempre no escuro”.⁵⁵

A assistente social perde completamente a paciência ao constatar o propósito da Sra. Pociotti de tentar se evadir de respostas claras para elucidar o caso:

SRTA. MORGAN. Sra. Pociotti, eu tenho a impressão de que está se esquivando deliberadamente de responder. Isso não melhora as coisas de nenhuma maneira. Cooperação da sua parte simplificará muito as coisas.

⁵² Her broom makes timid excursions around MISS MORGAN's chair. The social security worker draws her feet in like a cat avoiding spilled water. (WILLIAMS, 1948, p. 18).

⁵³ MISS MORGAN. You mean they don't talk?

MRS. POCCIOTTI. Excuse while I take off the table (Removes a cloth from table). (WILLIAMS, 1948, p. 19).

⁵⁴ MRS. POCCIOTTI. No, she don't work.

MRS. POCCIOTTI. No. Don't go in. She don't like it. (WILLIAMS, 1948, p. 16).

⁵⁵ MRS. POCCIOTTI. Wharsamatter with her, I dunno. She don't want nobody to go in the room with her, and she don't want the light turned on. She wants it to be always dark. (WILLIAMS, 1948, p. 17).

SRA. POCCIOTTI. Você diz coisas muito estranhas! Eu não penso. Eu tento, mas não consigo.

SRTA. MORGAN. Eu não acredito que realmente se esforce. Agora se você se concentrar menos neste varrer sem objetivo, para cima e para baixo com essa vassoura – se você ouvir minhas perguntas - se você tentar fornecer respostas sensatas - as coisas irão muito melhor – Há quanto tempo a sua filha e esse rapaz alemão ficam juntos? ⁵⁶

As perguntas insistentes e comentários invasivos da Srta. Morgan, que desencadeiam a reação interpretada como resistência e fuga por parte da Sra. Pociotti são frequentes: “Receio que seja necessário haver uma resposta mais clara” ⁵⁷, “Você pode ser mais solícita em suas respostas?” ⁵⁸

O procedimento padrão da Srta. Morgan, que aplica um questionário para definir o perfil sócio-econômico da família de imigrantes vai aos poucos tocando em assuntos que são respondidos de forma lacunar por parte da Sra. Pociotti, que repete: “O quê?” (WILLIAMS, 1948, p. 17) ou “Sim”. (WILLIAMS, 1948, p. 16-20)

Pouco a pouco, ao insistir nas perguntas, a Srta. Morgan vai extraíndo fragmentos de informação que indicam, naquela situação de pobreza e esfacelamento dos laços familiares, a condição patológica de Tina e, culminando na sequência de descobertas em relação ao estado da garota. Tais informações vão sendo laboriosamente extraídas pela assistente social por meio de sucessivas perguntas, de forma que o conjunto de dados revelados vai, aos poucos, evidenciando uma realidade de miséria extrema e de desintegração consumada dos elos afetivos da família.

A filha de quinze anos, Tina Pociotti, permanece afastada do convívio social, deitada nua em seu quarto escuro e recebe visitas noturnas do ex-namorado, Max, embora o mesmo tenha se casado com outra moça, descendente de uma família alemã.

Os personagens que participam da cena são a Srta. Morgan, a Sra. Pociotti e o filho Lucio, pois os outros sete personagens são apenas citados: o Sr. Pociotti, Tina, Max, Tony, Frank, Silva e Jeeps. Apesar de ser o tema da conversa entre a Sra. Pociotti e a

⁵⁶ MISS MORGAN. Mrs. Pociotti, I have the feeling that you're deliberately evading my questions! That doesn't improve matters any. Co-operation from you will simplify things a great deal.

MRS. POCCIOTTI. You speak funny things. I don't think. I try, but I don't make it out.

MISS MORGAN. I don't think you try very hard. Now if you concentrate less on that aimless sweeping back and forth with a broom-if you listen to what I ask you-if you try to give sensible answers-things will get much better – How long has your daughter and this German boy been going together?

⁵⁷ I'm afraid I'll have to have a more definite answer. (WILLIAMS, 1948, p. 15)

⁵⁸ Will you try to be more co-operative in your answers? (WILLIAMS, 1948, p. 17)

assistente social, quem dá voz à filha, Tina, é a mãe. A função do filho Lucio na peça, derivada da interrupção provocada ao aparecer na janela na escada de incêndio para pedir moedas e pelo gesto de alerta feito pela mãe ao indicar a perturbadora presença da Srta. Morgan é sinalizar aos espectadores quão inconveniente, ameaçadora e indesejável é a presença da agente social:

LUCIO. Preciso de dez centavos. Apostei com Jeeps que ele não me lamperia e ele o fez; ele disse que me dará uma surra ainda maior se não pagar o que eu devo.

MRS. POCCIOTTI. Cale-se! (Agita o polegar na direção da SRTA. MORGAN, que está de costas. LUCIO parece assustado e corre escada abaixo. Ouvem-se gritos estridentes).⁵⁹

No final, chega-se à conclusão que, devido à situação de inaptidão da mãe e à acusação de falta de competência por parte da assistente social, aliado ao perigo que a moça representa para os adolescentes; Tina, sem o direito de opinar, deve ser encaminhada aos cuidados e à proteção do Estado:

MISS MORGAN. Receio que não possamos consultar as suas vontades em relação a essa questão. Nem tampouco as suas. Você se mostrou completamente incompetente para cuidar dessa menina. Acredito que seja possível dizer que você até mesmo contribuiu para sua delinquência.⁶⁰

Diferentemente do conto, a peça tem uma revelação surpreendente, quando a mãe sinaliza por mímica o estado da filha: “*Assim. (A palma da mão dela, curvada, se move vagarosamente sobre o abdômen em um gesto evidentemente elíptico)*”. A reação da assistente social é de surpresa: “Você quer dizer ___ ? (*Ela leva a mão aos lábios. A SRA. POCCIOTTI concorda devagarzinho com a cabeça e continua varrendo*).⁶¹

CAI O PANO LENTAMENTE.” (WILLIAMS, 1948, 21).

⁵⁹ LUCIO. Gimme two nickels. I bet Jeeps he couldn't lick me an' he did an' he says he'll beat me up worse if I don't come across wit' the money!

MRS. POCCIOTTI. Shut up! (Jerks thumb at MISS MORGAN's back). (WILLIAMS, 1948, p. 20)

⁶⁰ MISS MORGAN. I'm afraid we can't consult her wishes in the matter. Nor yours, either. You've shown yourself completely incompetent to care for this girl. I think I may say that you have even contributed to her delinquency. (WILLIAMS, 1948, p. 21)

⁶¹ MRS. POCCIOTTI. Like this (Her curved palm moves slowly before her abdomen in a broadly elliptical gesture).

MISS MORGAN. Oh! You mean ___ ? (She raises her hand to her lips. MRS. POCCIOTTI nods slowly ___ goes on with her sweeping). (WILLIAMS, 1948, p. 21)

A rubrica final da peça indica que a cortina seja fechada lentamente; a cena se encerra naquele ambiente no qual a mãe deverá manter a situação familiar. Não há foco na resolução, conforme ocorreria no caso do drama regado; ela apenas segue, varrendo. Portanto, em meio a outros personagens, também não segue em rumo vertical.

A peça demonstra a situação semelhante àquela enfrentada por muitas famílias em que a mãe, sozinha, tem de cuidar dos filhos em meio às precárias condições nas quais se encontra com as crianças. Da mesma forma, a problemática fica clara por causa da condição da filha mais nova, Tina.

Além dos acontecimentos, como a chegada de Lucio para pedir dinheiro, é através do questionário utilizado pela assistente social que o leitor toma conhecimento das dificuldades enfrentadas pela Sra. Poccioni.

No conto *The Dark Room*, escrito por volta de 1940, Tennessee Williams vai direto ao ponto por combinar exposição e desenvolvimento; utiliza o narrador em terceira pessoa para introduzir a personagem da assistente social, também aqui denominada Srta. Morgan, que visita a mãe, agora chamada de Sra. Lucca. Logo no início contundente, o leitor é alertado sobre a referência ao tempo histórico devido às circunstâncias em que a família sobrevive, pois o marido está desempregado desde aproximadamente 1930. Vejamos um trecho que pode esclarecer tais considerações:

“E o seu marido, senhora Lucca, há quanto tempo ele está desempregado?”

“Ah, só Deus sabe!”

“Acho que foi em 1930. Pode ser que tenha sido antes. Mandaram ele embora porque ficou ruim da cabeça. Vivia esquecendo as coisas.”

“E desde então ele não arrumou mais trabalho?”

“Não. Ele nunca mais sarou. A cabeça dele não presta.”⁶²

Somos também informados que os filhos não se encontram mais na casa: a mãe acredita que Frank fora para Chicago, enquanto que na peça Tony fora para Chicago. Conforme já constatado na peça, segundo o ponto de vista da mãe, tanto Tony quanto Frank nunca foram “bons”; os outros dois filhos, Silva e Lucio, ainda frequentam a escola:

⁶² “And your husband, Mrs. Lucca, how long has he been out of employment?”

“God Knows how long.”

“I’ve got to have a definite answer, please.”

“It musta been since 1930. Maybe longer than that. My husband, he got laid off cause his head was no good. He couldn’t remember no more.” (WILLIAMS, 1985, p. 93)

“Os meus filhos? O Frank e o Tony já saíram de casa. O Frank, acho que foi pra Chicago. Não sei direito. O Tony nunca deu pra nada. Os outros dois, o Silva e o Lúcio, ainda estão estudando.”

“Estão no ginásio?”

“Tão estudando.”⁶³

A filha de aproximadamente dezesseis anos, Tina Lucca, encontra-se em seu quarto há quase seis meses, trancada nua, a chorar pelo ex-namorado, Sol, casado com outra mulher, de origem judaica. Podemos verificar que não apenas o nome do ex-namorado mudou de Max para Sol, mas também a ascendência foi modificada, pois na peça é alemã, ao passo que no conto, é judaica. Tal mudança pode ser decorrente da vontade de exprimir ao leitor um distanciamento em relação à sociedade alemã, em virtude de sua atuação na época das guerras; o dramaturgo, que vivenciou as duas grandes guerras mundiais, pode ter optado pela crítica às limitações impostas e derivadas de valores pré-estabelecidos e preconceitos vigentes: primeiramente, ao abordar a ascendência alemã, e posteriormente, a judaica. Por sua vez, no caso da ascendência judaica, havia clara restrição com relação ao fato de Tina pertencer a uma família católica.

Por sua vez, a mãe, sequer tem certeza a respeito da idade da filha, mas consegue lembrar a sequência do nascimento dos filhos, fruto evidente da falta de planejamento implícito:

“O nome e a idade dela, por favor.”

“O nome é Tina. A idade eu não tô lembrando. Ela nasceu um pouco antes do Silva. E o Silva tá com quinze.”

“Então ela deve ter uns dezesseis anos, não?”

“É, dezesseis.”⁶⁴

Como fruto de uma imposição do próprio sistema social, já que a mãe, uma imigrante de baixa renda, não teria tido como se evadir da entrevista, por se tratar de uma iniciativa do Estado, ela submete-se de forma aparentemente passiva ao processo laborioso de obtenção de informações a respeito da condição de Tina Lucca por parte da assistente social, representante do Estado, cujas características são a impertinência aliada à impaciência: “Por favor, senhora Lucca, procure responder com franqueza às minhas

⁶³ “Sons? Frank and Tony went off. Frank went to Chicago. I think. I don’t know. Tony was never no good. The other two, Silva and Lucio still are in school.” (WILLIAMS, 1985, p. 93).

⁶⁴ “Her name and age, please.”

“Name, Tina. How old she is? She come just before Silva. Silva fifteen.”

“That would make her about sixteen, I suppose?”

“Sixteen.” (WILLIAMS, 1985, p. 93)

perguntas. Esquivando-se desse jeito a senhora só vai piorar as coisas.” (WILLIAMS, 1985, p. 94) ⁶⁵

Enfim, explica que Tina sai do recinto escuro apenas para ir ao banheiro e comer estritamente os alimentos providenciados pelo ex-namorado:

“E ela come?”

“Come, sim. Às vezes.”

“Às vezes? Quer dizer que ela não faz refeições regulares?”

“Não. Ela só come o que ele traz pra ela.”⁶⁶

Em vista desta difícil situação, neste ponto da visita domiciliar, a Srta. Morgan fica perplexa ao ficar ciente do estranho consentimento da mãe em permitir que o casal tenha intimidade, mesmo nas atuais circunstâncias:

“A Tina e o Sol? Não sei! Sabe Deus!”

“Isso não é resposta, senhora Lucca.”

“A senhora quer saber quanto tempo faz que ela namora com o Sol? Eles começaram a sair juntos pouco depois de a Tina ir pra escola. Na época tinha onze anos”.

Mais adiante, a assistente social argumenta a falta de iniciativa por parte do casal em tolher tal conjuntura:

“E a senhora e o seu marido nunca tentaram impedir isso?”

A Sra. Lucca observou o movimento arrastado das cerdas de piaçava num instante de concentração muda.

“O seu marido, senhora Lucca, não fez nada para impedir as visitas desse rapaz?”

“Faz tempo que o meu marido está doente.” ⁶⁷

Na peça, seguindo o mesmo critério, as indagações também foram respondidas com informações reveladoras ao leitor/espectador sobre as relações entre os personagens em um sistema opressor:

⁶⁵ “Please, Mrs. Lucca, try to give straight answers to my questions. Evading them won’t improve matters any.”

⁶⁶ “Does she eat?”

“Yeah, she eats. Sometimes.”

“Sometimes? You mean she doesn’t take regular meals?”

“Not regular. Just what he brings her.” (WILLIAMS, 1985, p. 95)

⁶⁷ “And you and your husband, Mrs. Lucca, neither of you made any effort to keep him away?”

Mrs. Lucca looked down at the shuffling straws in mute concentration.

“Your husband, Mrs. Lucca, did nothing to prevent this man’s coming here?”

“My husband is been sick a long time.” (WILLIAMS, 1985, p. 96, 97)

SRTA. MORGAN. Tina! Max! Há quanto tempo saem juntos?

SRA. POCCIOTTI. Desde a escola, desde o começo na escola!

SRTA. MORGAN. E depois de sua filha ficar doente e se trancar aí no escuro, quando foi que o rapaz começou a vir naquele quarto com ela?

SRA. POCCIOTTI. Talvez cinco ou seis meses.

SRTA. MORGAN. E você e seu marido, Sra. Poccianti, nenhum de vocês fez algo para impedi-lo de vir?

SRA. POCCIOTTI. Meu marido não está bem da cabeça. Eu tenho que trabalhar. Fazemos o que dá para ser feito. O que acontece é pela vontade de Deus, eu creio. O que é errado é errado, eu não sei. É tudo que posso dizer.⁶⁸

Então, a Srta. Morgan insiste na necessidade de remoção de Tina. Resignada, ao admitir ser mais conveniente retirá-la de casa, a Sra. Lucca, no fundo aliviada, observa ter perdido o controle da situação e não consegue mais tolerar o comportamento da filha, considerado prejudicial para os garotos, que até mesmo espiam a moça nua e insinuam comentários maliciosos:

“Tomara que ela vá, dona Morgan. Queira Deus. Sempre achei uma indecência ela ficar o tempo todo, deitada aí dentro no escuro. Não é bom pros meninos.”

“Meninos?”

“É, o Silva e o Lúcio. Não faz nada bem pra eles saber que a irmã passa o dia inteiro pelada aí dentro.”

“Pelada?!”

“Pois é. Ela fica nuinha, nuinha.”⁶⁹

Conforme examinamos, Tennessee Williams efetuou algumas modificações nestes trabalhos, abordadas no decorrer desta pesquisa, assim como é importante ressaltar as imprecisões referentes às datas obtidas: esta peça é representativa dos caminhos utilizados pelo dramaturgo e da variedade dúbia de opiniões, por parte dos críticos e pesquisadores, sobre qual dos dois textos teria sido o primeiro na ordem da criação, e qual teria sido a trajetória percorrida: ora da dramaturgia para a ficção curta, ora do conto para a peça. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p.73):

⁶⁸ MISS MORGAN. Tina! Max! Hoy long did they go out together?

MRS. POCCIOTTI. Since school, since beginning at school!

MISS MORGAN.(WILLIAMS, 1948, p.20)

⁶⁹ “I hope she will. I sure hope she will. It ain’t decent for her to be laying in there in the dark all the time. It’s bad for the boys.”

“Boys?”

“Yeah, Silva and Lucio. It ain’t decent for them, her layin`there naked like that.”

“Naked!”

“Yeah. She won’t keep a stitch of clothes on her.” (WILLAIMS, 1948, p.21)

Em seus escritos, Williams frequentemente utilizou um método de duas, ou às vezes três camadas, com uma linha direta da ficção para o drama. Em outras palavras, seus contos eram frequentemente o primeiro estágio de rascunhos que formariam a base ou o esboço para a dramatização posterior da história como uma peça em um ato, uma peça longa ou ambos. (Em muitos casos, a peça em um ato funcionava como um segundo rascunho ou base para um tratamento expandido, dramático de uma peça longa). “The Dark Room” é um bom exemplo do processo de Williams da ficção para o drama visto que o texto desse conto consiste basicamente de diálogos. Esse trabalho tornou-se mais tarde a peça em um ato *O Quarto Escuro* (2005,73).⁷⁰

A estrutura da peça é narrativa por não haver ações em progressão, visto que os fatos são revelados nos diálogos cortantes travados entre a Srta. Morgan e a Sra. Poccianti.

Embora as pesquisadoras tenham fornecido as datas na análise de *O Quarto Escuro* de 1939 para a peça em um ato e de 1940 para a redação do conto, afirmam contraditoriamente no comentário acima que se trata de um exemplo excelente da trajetória de Tennessee Williams do conto para a dramaturgia. Enfim, conclui-se que devemos levar em consideração a importância e a relevância da utilização de seus próprios trabalhos como inspiração ao acreditar que nunca seriam finitos, perfeitos e completos; daí a razão do procedimento de revisão constante do seu material.

Na Introdução de sua antologia de contos, *Collected Stories*, Gore Vidal [1925-2012]⁷¹, escritor e ensaísta norte-americano, também acompanha e elucida o processo de reescritura dos contos e peças de Tennessee Williams visto como um hábito não questionável, pois um trabalho sempre pode ser melhorado:

⁷⁰ In his writing, Williams often utilized a two- (and sometimes three-) tiered method, with a direct line being drawn from fiction into drama. In other words, his short stories were often the first-stage drafts that would form the basis or outline for subsequent dramatization of the story as either a one-act play, full-length play or both. (In many instances the one-act play functioned as a second-stage draft or foundation for an expanded, full-length dramatic treatment of the same material). “The Dark Room” is a prime example of William’s fiction to drama process as the text of this short story is nearly completely composed in dialogue. This work later became the one-act play *The Dark Room*.

⁷¹ Gore Vidal, ou Eugene Luther Vidal (Condado de Orange, 1925-Hollywood Hills, L.A., 2012), elogiado ensaísta, dramaturgo, romancista e ativista político, nascido na Academia Militar de West Point, em Nova Iorque e criado em Washington; foi filho de um pioneiro da aviação que trabalhou para o Governo Roosevelt e neto de um senador. Ingressou na literatura já na adolescência, ao escrever poemas, e estudou na Universidade de New Hampshire. Nos anos 50, Gore Vidal criou roteiros para TV e cinema, além de peças de teatro. Seu livro “A cidade e o pilar” incomodou a sociedade tradicional da época. Gore Vidal defendia a consciência crítica frente ao imperialismo e as posturas bélicas dos dirigentes norte-americanos; sofreu perseguições dos conservadores liderados pelo senador McCarthy e utilizou o pseudônimo de Edgar Box. Os dados a esse respeito foram pesquisados em 22 de agosto de 2014 no website: <<http://www.educacao.uol.com.br/biografias/gore-vidal.jhtm>>.

Por décadas eu observei Tennessee trabalhar em Roma, Paris, Key West, New Haven... Ele trabalhava toda manhã naquilo que estivesse à mão. Se não houvesse peça para finalizar ou novo diálogo consistente para enviar ao teatro, ele abria uma gaveta e iria se encarregar do rascunho de uma história criada anteriormente e começaria a reescrevê-la. Certa vez eu o surpreendi no ato de revisar um conto que fora publicado recentemente. ‘Por quê?’ indaguei, ‘reescrever algo já publicado?’ Ele me fitou, vagamente; então, disse, ‘Bem, obviamente, não está terminada’. E voltou a datilografar.

Muitas dessas histórias foram reescritas uma dúzia de vezes ou mais, frequentemente, por muitos anos.⁷²

Gore Vidal relembra ainda o gosto do próprio Tennessee Williams em criar um personagem considerado sexualmente atraente: “Eu não consigo escrever nenhum tipo de história a menos que haja ao menos um personagem por quem eu sinta desejo sexual.” (WILLIAMS, 1985, p. xxiii)

Ao abordar o argumento de que muitas das histórias de Williams foram vistas simplesmente como *sketches* para suas peças, Gore Vidal explica a questão ao leitor:

A verdade é mais complexa. Como muitos escritores natos, Tennessee não conseguia se sentir dono de sua própria vida enquanto não tivesse escrito sobre ela. Isso é comum. O que não é comum era a forma como ele ia não apenas resgatando o tempo perdido, mas trazendo-o de volta de forma a sobrepujar a experiência original. No início, pode-se dizer, haveria um desejo sexual por alguém. Consumado ou não, o desejo (“Algo que acaba por ocupar um espaço mais abrangente do que aquilo concedido pelo indivíduo”) produziria devaneios [...] reescritos em forma de narrativa. No entanto, caso o desejo permanecesse frustrado, ele escreveria uma peça daquela história e então - e essa é a explicação por ser um dramaturgo compulsivo - ele teria a peça produzida de forma que, como Deus, pudesse rearranjar a experiência original, transformando-a em algo que não pertencesse a Deus nem fosse impossível de possuir, mas *seu*. A vontade frenética de levar as peças para o palco não era apenas ambição ou necessidade de manter-se ocupado, era a única forma que encontrou de permanecer inteiramente vivo [...] É por amor que crio os personagens nas peças, ele escreveu; e assim o fez.⁷³

⁷² Over the decades I watched Tennessee at work in Rome, Paris, Key West, New Haven... He worked every morning on whatever was at hand. If there was no play to be finished or new dialogue to be sent round to the theater, he would open a drawer and take out the draft of a story already written and begin to rewrite it. I once caught him in the act of revising a short story that had just been published. “Why,” I asked, “rewrite what’s already in print?” He looked at me, vaguely; then said, “Well, obviously it’s not finished.” And went back to his typing.

Many of these stories were rewritten a dozen or more times, often over as many years. (WILLIAMS, 1985, p.xx)

⁷³ The truth is more complicated. Like most natural writers, Tennessee could not possess his own life until he had written about it. This is common. But what is not common was the way that he went about not only recapturing lost time but then regaining it in a way that far surpassed the original experience. In the beginning, there would be, let us say, a sexual desire for someone. Consummated or not, the desire (“Something that is made to occupy a larger space than that which is afforded by the individual being”) would produce reveries [...] written down as a story. But should the desire remain unfulfilled, he would

2.2 PEÇA E CONTO: *SOMETHING UNSPOKEN* [ALGO NÃO DITO] E *HAPPY AUGUST THE TENTH* [FELIZ DEZ DE AGOSTO]

De acordo com *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, a peça em um ato *Something Unspoken* [Algo não dito] foi escrita antes de 1953 e primeiramente publicada em 1959, juntamente com a peça de 1958, chamada *Suddenly Last Summer* [De Repente no Último Verão], e Tennessee deu à dupla de textos o título de *Garden District*, bairro aristocrático em que estão contextualizadas. As duas peças constituem um “double bill” [programa duplo], ou seja, costumam ser apresentadas como duas partes de um mesmo espetáculo com esse título geral; elas também foram muitas vezes publicadas em conjunto. O foco de ambas é a vida na classe abastada na cidade de New Orleans, Louisiana, estado do Sul dos Estados Unidos. *Garden District* é a parte urbana de New Orleans na qual reside a elite local. *Suddenly Last Summer* foi adaptada para o cinema em 1959; Elizabeth Taylor interpretou a personagem Catharine Holly e Katharine Hepburn foi Mrs. [Sra.] Venable.

Something Unspoken foi primeiramente produzida no *Lakeside Summer Theatre*, no Lago Hopatcong, em Nova Jersey, em junho de 1955. Herbert Machiz dirigiu Patricia Ripley e Hortense Alden como Cornelia e Grace, e também as dirigiu na primeira produção nova-iorquina da peça em fevereiro de 1958 no *York Theater*. *Suddenly* acompanhou *Something Unspoken* pelo fato do cenário de ambas as peças referir ao bairro afluyente e ajardinado de New Orleans.

Por sua vez, o conto, intitulado, *Happy August the Tenth* [Feliz Dez de Agosto], foi provavelmente iniciado por Tennessee por volta de 1957 e escrito em sua maior parte em 1970. Em 1971, foi publicado pela primeira vez na revista *Antaeus*; republicado em *The Best American Short Stories of 1973* e na Revista *Esquire* (1973). Em 1974, foi também incluído na coleção de contos intitulada *Eight Mortal Ladies Possessed*.

O conto *Feliz 10 de Agosto* remete à peça *Algo Não Dito* pelas circunstâncias de seu enredo. Todavia, além dos títulos diferentes, os nomes das personagens principais também diferem: Miss [/Srta.] Cornelia Scott e Grace Lancaster tornam-se Elphinstone e

make a play of the story and then-and this is why he was so compulsive a working playwright-he would have the play produced so that he could, like God, rearrange his original experience into something that was no longer God's and unpossessable, but *his*. The frantic lifelong desire for play-productions was not just ambition or a need to be busy, it was the only way that he ever had of being entirely alive [...] 'For love I make characters in plays,' he wrote; and did.
(WILLIAMS, 1985, p. xxi)

Horne na ficção curta. Há ainda personagens diferentes ou em circunstâncias distintas acrescentadas à trama, além das mudanças de nome: na peça a criada mencionada chama-se Lucinda, enquanto na ficção curta seu nome é Lacey, que além de sofrer de artrose, sofre de asma, assim como a patroa, Mama (mãe de Elphinstone), asmática prestes a completar oitenta e cinco anos. Alguns personagens, embora somente mencionados, ajudam o leitor a desvendar o contexto da situação: a presença do papagaio, Lorita; o psicólogo de Elphinstone, Dr. Scribeber; a filha casada de Mama, chamada Violet e seus três filhos: Charlie, Clem e Eunice. O representante da lei na figura do advogado é unicamente lembrado quando Elphinstone verifica a frequência de suas visitas com a faxineira da mãe ao conjecturar a divisão da herança. Por outro lado, Ralph, falecido marido de Grace, nem é sequer mencionado no conto, no qual as duas mulheres maduras são solteiras e independentes.

PERSONAGENS da Peça ao Conto:

<u>Something Unspoken</u> 1953 <u>Peça: Algo não Dito</u>	<u>Happy Aug.the 10th</u> escrito: 1957-70 e <u>Conto: Feliz 10 de Agosto</u> publicado: 71
Miss [Srta.] <u>Grace Lancaster</u> Juntas há 15 anos	<u>Horne</u> (sua secretária particular) Juntas há 10 anos
Miss [Srta.] <u>Cornelia Scott</u>	<u>Elphinstone</u>
Ralph: o falecido marido de Grace	_____
A empregada de Cornélia e Grace (ausente naquele dia): <u>Lucinda</u>	<u>Lacey</u> : empregada asmática de <u>Mama</u>
_____	Doc.Scribeber: psicólogo de Elphinstone
Do outro lado da linha, não se ouve voz nem a fala: Esmeralda Hawkins	_____
Apenas rapidamente ao telefone, do outro lado da linha: Mrs. [Sra.] C. C. Bright	_____
_____	Violet (irmã de Elphinstone) e os três filhos: Charlie, Clem e Eunice, parentes mencionados em caso de herança devido ao possível falecimento da matriarca idosa e asmática, Mama (com quase 85 anos)

No primeiro parágrafo do conto, *Feliz 10 de Agosto*, há uma breve apresentação das personagens principais, do tema da celebração da data representativa dos 10 anos partilhados, do espaço compartilhado e do tempo para situar o leitor:

O dia havia começado de forma desagradável no café da manhã, na verdade começara definitivamente com o pé esquerdo mesmo antes do café da manhã, quando Horne enfiou a cabeça dentro do “gabinete/escritório” apertado que servia como quarto para Elphinstone naquele mês e no mês seguinte do verão, gritou ‘Feliz Dez de Agosto’ na direção dela e depois retirou a cabeça e bateu a porta com força, decependo o sono de Elphinstone, que já era considerado, na melhor das hipóteses, um sono leve e difícil e às vezes era praticamente totalmente sem descanso.⁷⁴

Já na peça, *Algo não Dito*, a caracterização das personagens principais é realizada logo na primeira rubrica do cenário, de maneira bem abrangente e crítica: inicialmente, com Cornélia Scott, sexagenária e bem nascida:

Miss Cornelia Scott, 60 anos, uma rica solteirona do Sul dos EUA, está sentada a uma mesinha de mogno posta para duas pessoas. Em frente ao lugar desocupado, há uma rosa solitária em um vaso de cristal. Ao lado de Miss Scott há um telefone, uma salva de prata para a correspondência e um bule de café de prata entalhada. Um toque imperial é dado por uma cortina de veludo púrpura localizada exatamente atrás de Miss Scott. Uma vitrola pode ser vista no limiar da área iluminada. Quando sobe a cortina, ela está fazendo uma ligação telefônica.⁷⁵ (o grifo é nosso).

Mais adiante, reaparece a menção a esse “toque imperial”, traço tão característico de Cornélia, que lhe confere distinção e solidão ao mesmo tempo. Durante a discussão acirrada entre as duas personagens a respeito do silêncio compartilhado, o passar do tempo, o envelhecimento, os cabelos grisalhos diferenciados e o próprio relacionamento, é na fala de Grace que nós, leitores/espectadores reconhecemos a situação velada enfrentada:

⁷⁴ The day had begun unpleasantly at breakfast, in fact it had gotten off on a definitely wrong foot before breakfast when Horne had popped her head into the “narrow study” which served as Elphinstone’s bedroom for that month and the next of summer, and she, Horne, had shrieked at her, Happy August the Tenth! And then had popped out again and slammed the door shut, ripping off Elphinstone’s sleep which was at best a shallow and difficult sleep and which was sometimes practically no sleep at all (WILLIAMS, 1985, p. 464)

⁷⁵ Miss Cornelia Scott, 60, a wealthy southern spinster, is seated at a small mahogany table which is set for two. The other place, not yet occupied, has a single rose in a crystal vase before it. Miss Scott’s position at the table is flanked by a cradle phone, a silver tray of mail, and an ornate silver coffee urn. An imperial touch is given by purple velvet drapes directly behind her figure at the table. A console phonograph is at the edge of lighted area.

At rise of the curtain she is dialing a number on the phone. (WILLIAMS, 1984, p. 858)

Você diz que há algo não dito. Talvez haja, eu não sei. Mas sei que há coisas que é melhor não serem ditas. Também sei que quando o silêncio entre duas pessoas se mantém por muito tempo é como se houvesse um muro impenetrável entre elas! Talvez haja esse muro entre nós, um muro impenetrável. Ou talvez *você* possa quebrá-lo. Eu sei que eu não posso, não posso sequer tentar. Você é a forte de nós duas, e com certeza sabe disso. – Nós duas estamos ficando grisalhas! – Mas não do mesmo grisalho. Nessa roupa de veludo você parece o imperador Tibério! – Em sua toga imperial! – Seu cabelo e seus olhos têm a cor do ferro, ferro cinza! Parece invencível! As pessoas próximas, de alguma forma – temem você. Sentem a sua força e a admiram por isso. Querem saber a sua opinião sobre isso ou aquilo. Quais as boas peças da Broadway nesta temporada, quais livros valem a pena ser lidos e quais são um lixo – e quais discos que prestam e – qual é a opinião adequada sobre os – projetos de lei no Congresso! – Ah, você é uma fonte de sabedoria! – E, além disso, você tem a sua *riqueza*! É, você, tem a sua *fortuna*! – Todos os seus móveis, suas ações nominais e ao portador, sua – mansão na Edgewater Drive, sua – secretariazinha – tímida, seus – jardins suntuosos nos quais os Peregrinos não podem entrar... ⁷⁶ (O grifo é nosso).

Após a rubrica inicial da peça *Something Unspoken*, há uma breve introdução da trama através da ligação telefônica efetuada pela própria Cornélia Scott, ao fingir ser sua secretária com a intenção de providenciar desculpas para se livrar de comparecer ao encontro das Filhas da Confederação, entidade de preservação da memória cultural e histórica dos confederados presidida pela elite feminina:

CORNÉLIA: É da residência de Mrs. Horton Reid? Estou ligando em nome de Miss Cornélia Scott. Miss Scott lamenta, mas não poderá comparecer ao encontro das Filhas da Confederação porque acordou com dor de garganta e ficará de cama...
- O que, Miss Scott? (*Breve pausa*). Ah, Miss Scott pede que Esmeralda Hawkins telefone para ela assim que chegar. Obrigada. Até logo. (*Ela desliga o telefone*). Como vê, estou representando minha própria secretária esta manhã!

⁷⁶ You say there is something unspoken. Maybe there is. I don't know. But I do know some things are better left unspoken. Also I know that when a silence between two people has gone on for a long time it's like a wall that's impenetrable between them! Maybe between us there is such a wall. One that's impenetrable. Or maybe *you* can break it. I know I can't. I can't even attempt to. You're the wrong one of us two and surely you know it. – Both of us have turned grey! – But not the same kind of grey! – In that velvet dressing-gown you look like the Emperor Tiberius! – In his imperial toga! – Your hair and your eyes are both the color of iron! Iron grey. Invincible looking! People nearby are all somewhat – frightened of you. They feel your force and they admire you for it. They come to you here for opinions on this or that. What plays are good on Broadway this season, what books are worth reading and what books are trash and what – what records are valuable and – what is the proper attitude toward – bills in Congress! – Oh, you're a fountain of wisdom! – And in addition to that, you have your *wealth*! Yes, you have your – *fortune*! All of your real-estate holdings, your blue-chip stocks, your – bonds, your – mansion on Edgewater Drive, your – shy little – secretary, your – fabulous gardens that Pilgrims cannot go into ... (WILLIAMS, 1984, p. 869)

GRACE: Estava tão escuro que não acordei. ⁷⁷

Grace Lancaster - secretária particular e companheira de Cornélia - justifica ter dormido até mais tarde, pois o dia estava cinzento. Mais adiante na trama, Grace será classificada de maneira divertida por Cornélia: “[...] alguém muito doce, suave e silenciosa! - Uma viuvinha tímida e quieta! - chegou à Edgewater Drive, número 7, pela primeira vez. Era outono.” ⁷⁸

A segunda rubrica, de caracterização reveladora, demonstra sutilmente ao leitor/espectador a irrelevância de certos aspectos, tais como a idade, entendida apenas como uma representação da faixa etária em que a pessoa se encontra e, em contraponto, alguns comentários altamente reveladores, como “gasta, mas ainda bonita”, desvendam mais nas entrelinhas daquilo que é dito literalmente:

Grace Lancaster tem entre 40 e 45 anos, gasta, mas ainda bonita. Seus cabelos louros levemente grisalhos, seus olhos claros, sua figura frágil em um penhoar de seda cor-de-rosa dão a ela um aspecto imaterial, em forte contraste com a magnificência romana de Miss Scott. Há entre as duas uma atmosfera de algo não dito. ⁷⁹

Segundo o próprio título sugere, a temática de *Algo não Dito* trata de um assunto não comumente mencionado nem tolerado convencionalmente de acordo com os códigos de conduta vigentes nas primeiras décadas do século XX: a visibilidade social de uma relação afetiva entre duas mulheres de meia-idade: Cornélia Scott, descrita como uma solteirona de sessenta anos da elite local de New Orleans, e Grace Lancaster, de aproximadamente quarenta e cinco anos, acolhida há quinze anos por Cornélia em sua residência na função de sua secretária particular. A peça coloca em foco uma ação em curso no presente: a eleição da nova presidente das Filhas da Confederação; embora decorra em *off*, acompanhada pelas personagens à distância e pelo telefone, devido ao

⁷⁷ CORNELIA: Is this Mrs. Horton Reid's residence? I am calling for Miss Cornelia Scott. Miss Scott is sorry that she will not be able to attend the meeting of the Confederate Daughters this afternoon as she woke up this morning with a sore throat and has to remain in bed...

- What is it, Miss Scott? (*There is a brief pause*). Oh, Miss Scott would like to leave word for Miss Esmeralda Hawkins to call her as soon as she arrives. Thank you. Goodbye. (*She hangs up*). You see I am having to impersonate my secretary this morning!

GRACE: The light was so dim it didn't wake me up. (WILLIAMS, 1984, p. 858)

⁷⁸ “[...] someone very sweet and gentle and silent! - a shy, little widow! - arrived for the first time at Seven Edgewater Drive. The season was Autumn. (WILLIAMS, 1984, p. 866)

⁷⁹ Grace Lancaster is 40 or 45, faded but still pretty. Her blonde hair, graying slightly, her pale eyes, her thin figure, in a pink silk dressing gown, give her an in substantial quality in sharp contrast to Miss Scott's Roman grandeur. There is between the two women a mysterious tension, an atmosphere of something unspoken). (WILLIAMS, 1984, p. 858-859)

espaço ser representado na residência de Cornélia, pela própria fala reveladora das personagens, a atenção do leitor e do espectador naturalmente volta-se para os papéis sociais e afetivos desempenhados por ambas, tema subentendido, embora desvendado através das insinuações ocultadas por trás das afirmações. A estratégia dramatúrgica apresenta a narrativa nas entrelinhas através dos diálogos das duas personagens e dos sucessivos telefonemas que as interrompem; em alguns deles Cornélia dialoga de forma prolongada; portanto, o leitor/espectador infere os acontecimentos.

Como muitos críticos já apontaram na análise dos trabalhos de Tennessee Williams é característica sua fazer, de forma aparentemente descomprometida, que o leitor/espectador fique atento a um detalhe específico por ser significativo; nesse caso, o dramaturgo afirma: “Em frente ao lugar desocupado, há uma rosa solitária em um vaso de cristal”. A primeira rosa, de mais quatorze, colocadas estrategicamente na escrivaninha de Grace na biblioteca, que totalizará a representação dos quinze anos compartilhados.

No final da rubrica inicial, o telefone aparece caracterizado quase/praticamente como um personagem adicional, elemento simbólico da interrupção constante que, durante seis ligações ao longo da peça, pode ser entendido como algo que tem a aparente função de remeter as personagens à realidade duramente imposta pela sociedade, com seus valores, padrões de conduta, interesses pessoais e cobranças; até mesmo o fato de Cornélia almejar a presidência das Filhas da Confederação tem sua importância questionada, embora reforçada. Os sentimentos contraditórios em relação à relevância das aparências são confusos e oscilam no decorrer da peça.

É importante ressaltar a ligação entre a dramaturgia de Tennessee Williams, o contexto do Sul dos Estados Unidos e a representação de suas tensões sociais, históricas e coletivas.

No que tange as raízes francesas, no período colonial grande parte do atual território dos Estados Unidos (mais precisamente os territórios da Luisiana, Arkansas, Iowa, Minnesota, Montana, Wyoming e Colorado) constituía o território francês da Luisiana e pertencia oficialmente à França. Em 1803 o presidente norte-americano Thomas Jefferson comprou todo esse imenso território do imperador Napoleão por meio da operação designada como *Louisiana Purchase*. As raízes culturais francesas permanecem marcantes em todo o sul, e particularmente em toda a região de New Orleans, cidade extremamente recorrente na dramaturgia de Tennessee Williams.

A história econômica e social da região sul liga-se ao projeto derrotado da Confederação, que em 1861 rompeu com a União composta pelos demais estados com o

intuito de constituir uma república independente. A Confederação foi integrada pelos 11 estados norte-americanos da Carolina do Sul, Mississippi, Florida, Alabama, Geórgia, Luisiana, Texas, Virginia, Arkansas, Tennessee e Carolina do Norte. A Guerra Civil ou a Guerra de Secessão estendeu-se até 1865, com o legado de marcas econômicas e culturais ainda presentes na contemporaneidade.⁸⁰

De acordo com Maria Silvia Betti, em *Lirismo e Ironia: Apresentação de 27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato*:

O lirismo presente na dramaturgia de Tennessee Williams, geralmente encarado como resultado exclusivo da figuração dos processos subjetivos da memória do indivíduo é indissociável da representação do Sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas. O Sul norte-americano é historicamente impregnado por contradições acumuladas ao longo do tempo e que decorrem diretamente das principais transformações ligadas às estruturas de trabalho, convívio e pensamento nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Ao tomar como matéria dramática os efeitos gerados por essas mudanças, Tennessee engendra em suas peças situações ao mesmo tempo representativas e críticas de várias facetas constitutivas da sociedade sulista e da ideologia dominante no país em meio à dissolução dos laços familiares, à desagregação dos laços afetivos e à miséria.

Ademais, dentre as referências históricas mencionadas no decorrer da peça *Algo não Dito*, figuram os soldados confederados, combatentes na Guerra Civil Americana ou Guerra de Secessão a favor dos onze Estados Confederados do Sul dos Estados Unidos. Ao contrário do norte, industrial e urbano, a economia do sul, predominantemente agrícola (voltada ao tabaco e ao algodão), defendia a continuidade da escravidão visto que sua economia dependia da mão de obra escrava.

A entidade feminina mencionada na peça, “Filhas da Confederação”, remete às *United Daughters of the Confederacy* [UDC], organização sulista fundada em 1894 destinada a preservar a memória histórica do Sul dos Estados Unidos a partir de uma perspectiva identificada ao seu ponto de vista político e econômico. Essa organização altamente conservadora tem um caráter semelhante a outras que permanecem no Sul dos Estados Unidos. Suas associadas devem ter no mínimo dezesseis anos além de parentesco de sangue comprovado com pessoas que prestaram auxílio material à causa. Existem, ainda nos dias de hoje, divisões da UDC nos estados do sul.

⁸⁰ As informações têm como base consultas realizadas em 12 out. 2014 aos *websites*:
<<http://www.mundoeducacao.com/historiageral/guerra-secessao.htm>>,
<<http://www.brasilecola.com/historiag/guerra-secessao.htm>>.

Ainda segundo Maria Silvia Betti (2012, p. 15-16), em *Lirismo e Ironia: Apresentação de 27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato*:

A eleição está para ter início na sede da entidade, mas Cornélia prefere permanecer em casa e acompanhá-la pelo telefone. Ao longo da peça, ela recebe inúmeras chamadas a respeito dos procedimentos, e é a partir de suas réplicas que as falas de suas interlocutoras e a atmosfera interna da organização podem ser indiretamente apreendidas pelo leitor e pelo espectador. As eleições na entidade produzem o enquadramento sócio-histórico necessário para que a relação entre Cornélia e Grace seja contextualizada (e, por fim, assumida) e oferecem farto material para que o seja à luz de uma considerável dose de ironia a crítica à sociedade sulista provinciana, alienada e inculta.

No recorte situacional selecionado por Tennessee Williams, desde a primeira ocasião em que o telefone as interrompe, o momento de intimidade entre as duas personagens, representado pela conversa a respeito de fatos do dia-a-dia como, a correspondência, o cancelamento da publicação *Fortnightly Review of Current Letters*, a chegada do novo catálogo da *Gramophone* e suas diferentes preferências musicais é bruscamente interrompido. Através de certas falas no decorrer da história, nós, leitores/espectadores, podemos também inferir o tempo histórico através de pistas - as referências ao uso de objetos antigos como uma vitrola [*record player*], ou melhor, toca-discos estilo retro nos dias de hoje, ou um disco (de vinil) arranhado de Jean Sibelius [1865-1957], compositor finlandês conhecido por suas sinfonias:

GRACE: Ah, o Vivaldi Que nós queríamos!
 CORNÉLIA: “Nós”, não, querida. Só você.
 GRACE: *Você* não, Cornélia?
 CORNÉLIA: Acho Vivaldi uma pálida sombra de Bach.
 GRACE: Que estranho, eu tinha a impressão de que você – (O telefone toca). – Devo atender?
 CORNÉLIA: Se puder fazer essa gentileza.
 GRACE (*atendendo*): Residência de Miss Scott! (*Isso é anunciado num tom de reverência, como se mencionasse um lugar sagrado*). Ah, não, não, é a Grace, mas Cornélia está aqui ao meu lado. (*Passa o telefone*). Esmeralda Hawkins.⁸¹

⁸¹ GRACE: Oh, here’s the Vivaldi we wanted!

CORNELIA: Not “we” dear. Just you.

GRACE: Not *you*, Cornelia?

CORNELIA: I think Vivaldi’s a very thin shadow of Bach.

GRACE: How strange that I should have the impression you – (*The phone rings*). – Shall I answer?

CORNELIA: If you will be so kind.

GRACE: (*lifting receiver*) Miss Scott’s residence! (*This announcement is made in a tone of reverence, as though mentioning a seat of holiness*). Oh, no, no, this is Grace, but Cornelia is right by my side. (*She passes the phone*). Esmeralda Hawkins. (WILLIAMS, 1984, p.860).

Segundo a nota de tradutor que consta na tradução utilizada neste trabalho, 27 *Carros de Algodão e Outras Peças em um Ato*, a opinião de Cornélia alude à antiga controvérsia: Johann Sebastian Bach [1685-1750] transpôs concertos para violino e outras composições de Vivaldi [1678-1741] para o piano. (WILLIAMS, 2012: 337).

Ao afirmar que considera “Vivaldi uma pálida sombra de Bach”, Cornélia foi exposta pelo dramaturgo como representante de uma classe sulista endinheirada, provinciana e pseudo-culta, visto que Vivaldi não poderia ser uma pálida sombra de Bach, pois o precedeu e algumas de suas obras foram transpostas para outros instrumentos pelo compositor alemão.

Logo após o primeiro telefonema recebido, a discussão das duas personagens toma outro rumo; depois do questionamento de Grace a respeito da preferência de Cornélia em se ausentar da reunião das Filhas da Confederação, Grace chama a criada através do sino, mas é advertida da inutilidade do ato devido à ausência da mesma. Mais importante do que sua própria ausência, é o fato do diálogo deixar transparecer questões de raça e de classe social concomitantemente, assuntos abordados de forma aparentemente e propositadamente sutil, embora denunciadora em relação à postura presente na sociedade sulista:

(Desliga o telefone e olha irritada para o nada).

GRACE: As - Filhas da confederação?

CORNÉLIA: É! Hoje é o dia da Eleição Anual.

GRACE: Ah, que ótimo. Por que você não está na reunião?

CORNÉLIA: Preferi não ir.

GRACE: Você preferiu *não* ir?

CORNÉLIA: É, preferi não ir... *(Põe a mão no peito e respira ofegante, como se tivesse subido as escadas correndo).*

GRACE: Mas é a eleição anual da diretoria!

CORNÉLIA: É! Foi o que eu disse. *(Grace deixa cair a colher. Cornélia grita em sobressalto).*

GRACE: Mil desculpas! *(Toca o sino chamando a criada).*

CORNÉLIA: Intrigas, intrigas e falsidade me revoltam tanto que eu seria incapaz de respirar o mesmo ar! *(Grace toca o sino mais alto).* Por que você está tocando esse sino? Você sabe que a Lucinda não está!

GRACE: Mil desculpas. Onde a Lucinda foi?

CORNÉLIA: *(sussurra, quase inaudível):* Há um grande funeral de gente de cor na cidade. *(Ela pigarreja alto e repete a frase).*⁸²

⁸² (She hangs up and looks grimly into space)

GRACE: The – Confederate Daughters?

CORNELIA: Yes! They're holding the Annual Election today.

GRACE: Oh, how exciting! Why aren't you at the meeting?

CORNELIA: I preferred not to go.

Em seguida, as duas começam a falar de assuntos mais pessoais, como “aquela laringite nervosa”, peculiar de Cornélia, que admite ter dormido pouco, quando são novamente interrompidas pelo representante da sociedade, o telefone, que toca pela segunda vez na peça:

(O telefone toca ao seu lado. Ela grita e o afasta como se tivesse em chamadas).

GRACE: Residência de Miss Scott. Ah, um momento, por favor.

CORNÉLIA (puxando o telefone): Esmeralda, você já subiu?

GRACE (num sussurro alto): Não é Esmeralda, é Mrs. C.C. Bright!

CORNÉLIA: Um momento, um momento, um momento! (Empurra o telefone para Grace com um olhar furioso). Como ousa me pôr na linha com esta mulher!

GRACE: Cornélia, eu não pus, eu só ia perguntar se você –

CORNÉLIA: Cale-se! *(Ela se afasta da mesa, encarando-a)*. – Agora me passe o telefone. *(Ela atende com frieza)*. Em que posso ser útil? Não. Infelizmente não poderei abrir meu jardim à visitaço nesta primavera. Considero a jardinagem um passatempo esttico e no um esporte competitivo. Visitas individuais so bem-vindas se marcadas com antecedncia porque, assim, poderei pedir ao meu jardineiro que lhes mostre o jardim, mas no Peregrinos em bando, no depois da devastaco que o meu jardim sofreu na ltima primavera – Peregrinos chegando com cachorros – colhendo flores e – Voc ser muito bem-vinda, sim, at logo! *(Ela devolve o telefone para Grace)*.⁸³

GRACE: You preferred *not* to go?

CORNELIA: Yes, I preferred not to *go*... *(She touches her chest breathing heavily as if she has rum upstairs)*.

GRACE: But it's the annual election of officers!

CORNELIA: Yes, I told you it was" *(Grace drops the spoon. Cornelia cries out and jumps a little)*.

GRACE: I'm so sorry! *(She rings the bell for a servant)*.

CORNELIA: Intrigue, intrigue and duplicity, revolt me so that I wouldn't be able to breathe in the same atmosphere! *(Grace rings the bell louder)*. Why are you ringing that bell? You know Lucinda's not here!

GRACE: I'm so sorry. Where has Lucinda gone?

CORNELIA *(in a hoarse whisper, barely audible)*: There is a big colored funeral in town. *(She clears her throat violently and repeats the statement)*.

⁸³ *(The phone screams at her elbow. She cries out and thrusts it from her as if it were on fire)*.

GRACE: *(She picks up the phone)* Miss Scott's residence. Oh, just a moment, please.

CORNELIA: *(snatching phone)* Esmeralda, are you upstairs now?

GRACE: *(in a loud whisper)* It isn't Esmeralda, it's Mrs. C. C. Bright!

CORNELIA: One moment, one moment, one moment! *(She thrusts phone back at Grace with a glare of fury)*. How dare you put me on the line with that woman?

GRACE: Cornelia, I didn't, I was just going to ask you if you –

CORNELIA: Hush! *(She springs back from the table, glaring across it)* – Now give me that phone. *(She takes it and says coldly:)* What can I do for you, please? No. I'm afraid that my garden will not be open to the Pilgrims this spring. I think the cultivation of gardens is an esthetic hobby and not a competitive sport. Individual visitors will be welcome if they call in advance so that I can arrange for my gardener to show them around, but no bands of Pilgrims, not after the devastation my garden suffered last spring – Pilgrims coming with dogs – picking flowers and – You're entirely welcome, yes, goodbye! *(She returns the phone to Grace)*. (WILLIAMS, 1984, p.861).

É importante lembrar a origem dos chamados Peregrinos, pois em inglês, “Pilgrims” refere-se literalmente aos colonizadores Puritanos oriundos da Inglaterra que vieram para a região Nordeste dos Estados Unidos, a Nova Inglaterra [*New England*] em busca de liberdade, inclusive religiosa. Na peça *Something Unspoken*, no entanto, Tennessee Williams faz uso da ironia e Cornélia emprega a palavra no sentido metafórico, para aludir aos grupos de visitantes e turistas que geralmente permitia visitarem seu jardim.

A terceira chamada telefônica, de Esmeralda Hawkins, interrompe a explicação de Cornélia a respeito do significado das Filhas da Confederação, momento em que aproveitava para se designar democrática, ao invés de esnobe, embora às vezes pareça elitista devido à empáfia. Como podemos observar, a caracterização da personagem se dá através de sua própria fala, de suas atitudes e da demonstração dos valores em que acredita, tais como os comentários a seguir a respeito do fato da Igreja Batista congregar um número elevado de fiéis das classes menos favorecidas e as críticas feitas ao *buffet* oferecido:

CORNÉLIA: O Conselho cresceu muito rápido nos últimos tempos. Foram admitidas mulheres que não poderiam nem estar sentadas na primeira fila da Segunda Igreja Batista! Essa é a triste verdade...

GRACE: Mas já que essa é uma sociedade patriótica de verdade...

CORNÉLIA: Querida Grace, há duas alas das Filhas da Confederação na cidade de Meridian. A ala Forrest, que é para gentinha, e *esta para qual é suposto ter-se um pouco de distinção!* Eu não sou esnobe. Sou muito democrática. Você sabe *disso!* Mas – (*O telefone toca. Cornélia vai até ele e o empurra para Grace*).

GRACE: Residência da Miss Scott. Ah, sim, sim, só um momento! (Passa o telefone para Cornélia). Esmeralda Hawkins.

CORNÉLIA (ao telefone): Você está em cima agora, querida? Imaginei, você demorou tanto para retornar a ligação. Ah, mas pensei que tivesse dito que o almoço havia acabado. Bem, estou feliz que tenha reposto suas energias se alimentando um pouco. De que constituiu o buffet? Frango *à la king!* Era de se esperar. Típico da pobre Amélia! Com pedaços de pimentão e champignon? E o que fizeram as que vivem de dieta? Beliscaram a beira dos pratos? Ah, pobrezinhas! ⁸⁴

⁸⁴ CORNELIA: The Chapter has expanded too rapidly lately, Women have been admitted that couldn't get into a front pew at the Second Baptist Church! And that's the disgraceful truth...

GRACE: But since it's really a patriotic society...

CORNELIA: My dear Grace, there are two chapters of the Confederate Daughters in the city of Meridian. There is the Forrest Chapter, which is for social riff-raff, and there is *this* chapter which was *supposed* to have a *little* bit of *distinction!* I'm not a snob. I'm nothing if not democratic. You know *that!* But – (*The phone rings. Cornélia reaches for it, then pushes it to Grace*).

GRACE: Miss Scott's residence! Oh, yes, yes, just a moment! (She passes the phone to Cornelia). It's Esmeralda Hawkins.

CORNELIA: (*into phone*) Are you upstairs now, dear? Well, I wondered, it took you so long to call back. Oh, but I thought you said the luncheon was over. Well, I'm glad you fortified yourself with a bite to eat.

Durante a acirrada discussão a respeito da existência de algo não dito entre elas, o título da peça é enfatizado de maneira irônica no diálogo:

CORNÉLIA: Por favor, desligue a vitrola. (Grace se levanta e desliga a vitrola). Grace! – Você não sente que há *algo não dito* entre nós?
 GRACE: Não, não, não sinto.
 CORNÉLIA: Eu sinto. Sinto que há muito tempo há algo não dito entre nós.
 GRACE: Você não acha que há sempre algo não dito entre duas pessoas?
 CORNÉLIA: Não vejo motivo para isso.
 GRACE: Mas não existem muitas coisas sem motivo?
 CORNÉLIA: Não vamos transformar isso numa discussão metafísica.
 GRACE: Tudo bem. Mas você me mistifica.
 CORNÉLIA: É muito simples. Eu apenas sinto que há algo não dito entre nós que precisa ser dito... Por que você está me olhando assim?⁸⁵

Logo adiante, interrompidas pelo telefone pela quarta vez, Cornélia se irrita ainda mais, visto evidenciar, desde o princípio, o desejo de exteriorizar seu afeto por Grace e falar claramente a respeito de sua natureza. Nota-se também o uso inovador de MAIÚSCULO e *itálico* para expressar alterações no tom de voz, para além das rubricas em parênteses:

CORNÉLIA: Vou continuar – Eu vou, vou, eu – (*O telefone toca e Grace vai atender*). Não, não, não, deixe tocar! (*O telefone continua tocando*). Tire do gancho!
 GRACE: Eu só vou –
 CORNÉLIA: Eu disse fora do gancho! (*Grace tira o telefone do gancho. Uma voz diz: Alô? Alô? Alô? Alô?*).
 GRACE (soluçante): Não aguento mais!
 CORNÉLIA: FIQUE QUIETA! *Alguém pode escutar você!*
 VOZ: Alô? Alô? Cornélia? Cornélia Scott? (*Cornélia bate o fone no gancho*).

What did the buffet consist of? Chicken à la king? Wouldn't you know it? This is so characteristic of poor Amelia! With bits of pimiento and tiny mushrooms in it? What did the ladies counting their calories do? Nibbled around the edges? Oh, poor dears! (WILLIAMS, 1984, p. 862-863).

⁸⁵ CORNELIA: Please turn off the victrola. (Grace rises and stops the machine). Grace! – Don't you feel there's – *something unspoken* between us?

GRACE: No. No, I don't.

CORNELIA: I do. I've felt for a long time something unspoken between us.

GRACE: Don't you think there's always something unspoken between two people?

CORNELIA: I see no reason for it.

GRACE: But don't a great many things exist without reason?

CORNELIA: Let's not turn this into a metaphysical discussion.

GRACE: All right. But you mystify me.

CORNELIA: It's very simple. It's just that I feel there's something unspoken between us that ought to be spoken... Why are you looking at me like that? (WILLIAMS, 1984, p. 868)

CORNÉLIA: Agora pare com isso, pare com esse truquinho feminino idiota.⁸⁶

Cornélia é membro antigo das Filhas da Confederação e já ocupara diversos cargos em seus quadros anteriormente, embora nunca a posição de presidente, vetada de forma não declarada, a despeito de sua situação de classe e fortuna. Dessa forma, questionada se aceitaria o cargo de vice-regente, Cornélia, atônita, zangada e enfurecida perante a ousadia, berra “em letras maiúsculas” ao telefone: “– *Esmeralda!* Escute! EU – NÃO ACEITAREI – NENHUM CARGO – EXCETO – O MAIS ALTO! ... NENHUM CARGO A NÃO SER – ESMERALDA!(*Deixa o fone cair no gancho*).”⁸⁷

A princípio, na quinta vez em que o telefone toca, nenhuma das duas o nota de tão absorvidas e empolgadas no embate permanente, focado na diferença figurada no tom grisalho dos cabelos; Cornélia demonstra satisfação e aprecia quando Grace, por fim, expressa suas opiniões e sentimentos, pois antes mostrara ser comedida e prudente, sempre a desviar a conversa propositalmente para as circunstâncias das eleições:

CORNÉLIA: Ah, isso, agora você está falando, finalmente você está falando! Por favor, continue. Continue falando.

GRACE: Eu sou – muito – diferente! – Estou ficando grisalha também, mas de um grisalho diferente. Não de ferro como o seu, nem imperial, Cornélia, mas cinza, é, cinza, da – cor de uma ... *teia de aranha* (*Ela põe o disco de novo, bem baixinho*). – Um branco maculado, cinza de esquecimento. (*O telefone toca novamente. Nenhuma das duas parece notar*). – E, sendo assim, sendo essa a diferença entre a natureza dos nossos grisalhos, o seu e o meu – Você não pode esperar que eu dê respostas claras a perguntas que fazem a casa tremer em silêncio! Falar de coisas que não são ditas há quinze anos! – Esse longo tempo pode transformar o silêncio num muro que somente dinamite poderia derrubar e – (*Ela pega o fone*). Não sou tão forte, tão corajosa, eu não sou –

CORNÉLIA (*com ferocidade*): Você está falando ao telefone!

⁸⁶ CORNELIA: I’m going to, I will, I will, I – (*The phone rings and Grace reaches for it*). No, no, no, let it ring! (*It goes on ringing*). Take it off the hook!

GRACE: Do just let me –

CORNELIA: Off the hook, I told you! (*Grace takes the phone off the hook. A voice says: “Hello? Hello? Hello? Hello?”*)

GRACE (*Suddenly she is sobbing*): I can’t stand it!

CORNELIA: Be STILL! *Someone can hear you!*

VOICE: Hello? Hello? Cornelia? Cornelia Scott? (*Cornelia seizes phone and slams it back into its cradle*).

CORNELIA: Now stop that! Stop that silly little female trick!

GRACE: The light was so dim it didn’t wake me up. (WILLIAMS, 1984, p. 868-869).

⁸⁷ “ – *Esmeralda!* Listen! I – WILL ACCEPT – NO OFFICE – EXCEPT – THE HIGHEST...NO OFFICE EXCEPT – ESMERALDA! (*She drops phone into its cradle*). (WILLIAMS, 1984, p. 870)

GRACE: Alô? Ah, sim, ela está. É Esmeralda Hawkins. (*Cornélia agarra o telefone*).⁸⁸

O problema das barreiras entre as pessoas, originadas pelo decorrer da falta de comunicação, também é abordado na análise de outra de suas peças, *The Night of the Iguana*, no capítulo III desta tese, por ser recorrente na obra de Tennessee Williams.

Conforme ocorre em sua dramaturgia, Tennessee Williams faz revelações sobre a vida de seus personagens nos próprios diálogos no decorrer da história, ao invés de relatar os acontecimentos apenas por intermédio da narração, fato que torna sua obra ainda mais interessante para o leitor/espectador, que deve permanecer alerta para se beneficiar das revelações. Em *Algo não dito*, somos informados, apenas no final, sobre a existência de Ralph, falecido marido de Grace, sem que esse fato interfira na trama, visto não ter tanta relevância para o desenvolvimento da história, pois quando as duas se conheceram, ele já estava adoentado e viria a falecer. Contudo, o assunto é tratado com respeito e delicadeza. Além dessa perda, há ainda o falecimento da mãe de Cornélia, aparentemente mais um fator desencadeador de carência:

GRACE: Nós tínhamos nos conhecido no verão anterior, quando Ralph estava...

CORNÉLIA: Vivo! É, nós nos conhecemos em Sewanee, onde ele ministrava um curso de verão.

GRACE: Ele já estava doente.

CORNÉLIA: Eu pensei: É uma pena que aquela menina adorável, delicada, não tenha encontrado alguém que pudesse apoiá-la, que pudesse protegê-la! Dois meses depois eu soube por meio de Clarabelle Drake que ele havia morrido...

GRACE: Você me escreveu uma carta tão doce dizendo que estava muito sozinha desde a perda da sua mãe, insistindo que eu ficasse aqui até passar o choque. Você parecia entender o quão desesperada eu estava para me afastar, por um tempo – de vínculos antigos. Hesitei em vir. E não vim até você me escrever uma segunda carta...

CORNÉLIA: Depois de receber as suas. Você desejava a minha insistência.

⁸⁸ CORNELIA: Oh, yes, now you are speaking, now you are speaking at last! Go on, please go on speaking.
GRACE: I am – very different! – Also turning grey but my very is different. Not iron, like yours, not imperial, Cornelia, but grey, yes, grey, the – color of a ... *cobweb*... (*She starts the record again, very softly*). – Something white getting soiled, the grey of something forgotten. (*The phone rings again. Neither of them seems to notice it*). – And that being the case, that being the difference between our two kinds of grey, yours and mine – You mustn't expect me to give bold answers to questions that make the house shake with silence! To speak of things that are fifteen years unspoken! – That long a time can make a silence a wall that nothing less than dynamite could break through and – (*She picks up the phone*). I'm not strong enough, bold enough, I'm not –
CORNELIA: (fiercely) You're speaking into the phone!
GRACE: (into phone) Hello? Oh, yes, she's here. It's Esmeralda Hawkins. (*Cornelia snatches the phone*). (WILLIAMS, 1984, p. 870)

GRACE: Eu queria ter certeza que era realmente desejada! Eu vim com a intenção de ficar algumas semanas. Estava com tanto medo de ficar mais tempo que o desejado!

CORNÉLIA: Como você foi cega em não ver o quão desesperadamente eu queria mantê-la aqui para sempre!

GRACE: Ah, eu vi que você – (*O telefone toca*). Residência de Miss Scott! – Sim, ela está.⁸⁹

Depois disso, há a constatação da eleição de Mrs. Hornsby, escolhida como Regente das Filhas da Confederação, apesar de Cornélia dar a volta por cima ao afirmar que, em virtude de sua linhagem, filiar-se-á às Filhas dos Barões de Runymede ou outras entidades como as Damas Coloniais e a Sociedade Huguenote. O nome da rival eleita é pronunciado nessa fala por duas vezes em letras maiúsculas, símbolo do grito e do estarrecimento de Cornélia perante a mediocridade da escolha; o estranhamento e a ênfase no tratamento da questão são representados também em itálico por Tennessee Williams para melhor compreensão por parte do leitor até mesmo no tom de voz usado pela personagem para chamar a atenção: “... com todas as minhas outras atividades e tudo mais, ora, eu *já* jamais poderia ter aceitado o cargo – mesmo se – *elas quisessem*... É claro que vou me demitir do conselho local! Ah se vou!”⁹⁰

Nesse instante, Cornélia, de aparência autoritária, afirma que, ao desligar, vai ditar a carta para a sua secretária já de prontidão, munida de papel e lápis. Apesar da aparente importância conferida ao desligamento da entidade, são os pequenos detalhes, para um olhar revelador, que realmente comprovam os sentimentos de apoio passíveis de inferirmos na relação, pois quando Grace se distancia, os ombros de Cornélia são descritos na rubrica como “rígidos”, mas Grace sorri levemente, com graça, tolerância e afeto. Embora aparentemente o lado mais frágil, aceita as explosões de Cornélia como quem compreende e releva a situação com sagacidade e tenacidade, pois talvez a grande vitória

⁸⁹ GRACE: We’d met the summer before when Ralph was –

CORNELIA: Living! Yes, we met at Sewanee where he was a summer instructor.

GRACE: He was already ill.

CORNELIA: I thought what a pity that lovely, delicate girl hasn’t found someone she could lean on, who could protect her! And two months later I heard through Clarabelle Drake that he was dead...

GRACE: You wrote me such a sweet letter, saying how lonely you were since the loss of your mother and urging me to rest here til the shock was over. You seemed to understand how badly I needed to withdraw for a while from – old associations. I hesitated to come. I didn’t until you wrote me a second letter...

CORNELIA: After I received yours. You wanted urging.

GRACE: I wanted to be quite sure I was really wanted! I only came intending to stay a few weeks. I was so afraid that I would outstay my outcome!

CORNELIA: How blind of you not to see how desperately I wanted to keep you here forever!

GRACE: Oh, I did see that you – (*The phone rings*). Miss Scott’s residence! – Yes, she’s here. (WILLIAMS, 1984, p. 871)

⁹⁰ “...with all my other activities and so forth, why, I couldn’t *possibly* have taken it on if they’d – *wanted*...” (WILLIAMS, 1984, p. 872)

em relação às questões ligadas às cobranças da sociedade não esteja exatamente na rigidez, mas na leveza de tratamento. Em seguida, Grace entende e aprecia a demonstração de afeto por parte de Cornélia, simbolizada pelas rosas:

CORNÉLIA: ...MRS. HORNSBY? Nada triunfa como a mediocridade, não é? Obrigada e até logo, Esmeralda. (*Desliga o telefone, atordoada. Grace levanta-se*).

GRACE: Papel e lápis?

CORNÉLIA: É, papel e lápis... Eu tenho que – ditar uma carta... (*Grace sai da mesa. Quando está quase fora da área iluminada, vira-se e olha para os ombros rígidos de Cornélia e um ligeiro sorriso, nem mal-intencionado e nem complacente, aparece no seu rosto. Então ela sai da área iluminada. Um momento depois se ouve sua voz vinda do escuro*).

GRACE: *Que rosas lindas! Uma para cada ano!*

CORTINA

Apesar dos contratempos enfrentados no decorrer da narrativa, da divergência de opiniões entre as duas personagens e da resistência de Grace em externar e demonstrar afeto, é somente no final que notamos o inesperado reconhecimento de Grace ligado ao simbolismo das rosas, uma para cada ano juntas. Por outro lado, Cornélia evidenciara, desde o princípio, através da necessidade de discutir pontos obscuros da relação, sua vontade de torná-la mais transparente. Dessa forma, aproveitou o ensejo da comemoração dos quinze anos de convívio para oferecer as quinze rosas, cada uma como símbolo de um ano compartilhado, de trabalho e de companheirismo.

Na criação do conto intitulado *Happy August the tenth*, redigido aproximadamente no período de 1957 a 1970, Tennessee Williams começa, igualmente, sem preparação prévia para o leitor, além de evitar fornecer detalhes desnecessários por optar pelo método da “sugestão”. O tema já é enfatizado desde o princípio; é possível notar o grau de ironia conferido ao próprio título, simples, porém instigante, carregado de sentido expressivo, uma vez que alude à data comemorativa abordada na narrativa. Além de conter uma implicação à história de vida das personagens, o título encontra-se combinado logo na abertura com o momento em que uma das personagens principais, Horne, grita, de maneira brincalhona e provocante para a protagonista, Elphinstone, adormecida no “gabinete” que funciona de quarto: “Feliz 10 de agosto!”. Dessa forma, o escritor estimula a imaginação e a curiosidade do leitor, convidado a saber do que se trata.

Além de apresentar os perfis com nomes, profissões e características das personagens centrais da trama, Tennessee Williams aborda o tempo cíclico, representado pela mudança das estações, pois o narrador, com o distanciamento devido, atua em terceira pessoa, contando ao leitor o acordo amigável de revezamento dos quartos: o “gabinete” servia de quarto e o quarto maior, por sua vez, era munido de ar condicionado. Ao relatá-lo, Tennessee Williams aproveita para nos informar sobre o convívio de dez anos, diferentemente da peça, na qual elas haviam convivido por quinze anos:

O problema era que, por um acordo feito entre as duas moças muito tempo atrás, Horne ficava com o quarto maior – o único que dispunha de ar-condicionado – durante os meses de agosto a setembro, enquanto Elphinstone ficava com esse mesmo quarto todos os outros meses do ano. Superficialmente, o acordo parecia bastante vantajoso para Elphinstone. Fora feito amigavelmente entre as duas quando se mudaram para o apartamento dez anos antes... Elphinstone suspeitava que Horne, tendo nascido e crescido em Nova York, já devia saber bem desde o início que iria usufruir do ar-condicionado nos meses realmente quentes do verão. Na verdade, se a memória de Elphinstone não lhe falhava, Horne tinha até admitido que agosto costumava ser o mês mais quente do ano em Manhattan [...], mas Horne também lembrara a Elphinstone, que ela, Elphinstone, podia fugir sempre que quisesse para o fresco refúgio de verão de sua mãe, em Shadow Glade, além de não ter que acordar cedo nem no verão nem em qualquer outra estação do ano, já que trabalhava mais ou menos por conta própria como consultora genealógica especializada em F.F.V., ao passo que ela, Horne, tinha de se sujeitar ao horário bastante rígido do escritório em que trabalhava.⁹¹

A alusão à sigla F.F.V. [*First Families of Virginia*] fornece a questão da importância atribuída à tradição histórica, pois é utilizada para se referir aos membros ou descendentes das primeiras famílias européias aristocráticas, mas não necessariamente os primeiros colonizadores: descendentes dos colonizadores ingleses que se estabeleceram em Jamestown, Williamsburg e nos arredores do rio James no estado da Virginia durante o século XVII, essas famílias de elite geralmente se casavam com membros da mesma

⁹¹ The problem was that Horne, by long understanding between the two ladies, had the air-conditioned master bedroom for the months of August and September, Elphinstone having it the other months of the year. Superficially this would appear to be an arrangement which was more than equitable to Elphinstone. It had been amicably arranged between the ladies when they had taken occupancy of the apartment ten years ago... Elphinstone suspected that Horne, being a New Yorker born and bred, must have known that she was going to enjoy the air-conditioner during the really hot, hot part of the summer. In fact, if Elphinstone's recollection served her correctly, Horne had admitted that August was usually the hottest month in Manhattan [...], but she, Horne, had reminded Elphinstone that she had her mother's cool summer retreat, Shadow Glade, to visit whenever she wished and Horne had also reminded her that she did not have to waken early in summer or in any season, since she was self-employed, more or less, as a genealogical consultant, specializing in F.F.V.'s, while she, Horne, had to adhere to a rather strict office schedule. (WILLIAMS, 1985, p.464)

classe social por muitas gerações. Dessa forma, muitos dos sobrenomes das Primeiras Famílias datam do período colonial.

Fruto da técnica da condensação, ainda em um único parágrafo, nota-se também o espaço ser delineado: o leitor é informado sobre a origem de Horne, nascida e criada em Nova York. Do mesmo modo, outro ambiente abordado no decorrer dos acontecimentos fica evidente por um simples comentário crítico de Horne, ao reclamar por Elphinstone ter uma segunda opção para se abrigar em caso de necessidade: o fresco refúgio de verão na casa de sua mãe, localizada em Shadow Glade.

Aliás, o desenrolar da história trava-se em Manhattan, no quinto andar de um apartamento em um prédio antigo na parte leste da Rua 61, região de edifícios de alto padrão. Levando em consideração que, segundo os preceitos mencionados por Frank O'Connor no ensaio "And It's a Lonely, Personal Art", o Tempo colabora com o romancista ao estabelecer um ritmo de continuidade, ao passo que seria inimigo do contista, o qual precisaria localizar um momento crucial, em que passado e futuro pudessem ser compreendidos pelo leitor, ponto de suprema importância na elaboração do conto para captar a atenção e o entendimento do leitor.

Dessa forma, nota-se que Tennessee Williams também aproveita para tecer comentários instigantes a respeito dos efeitos da passagem do tempo na vida e na aparência física da personagem Cornélia, além de fazer nova menção expressiva relacionada à data celebrada, título do conto. Portanto, faz uso do recurso da ironia de afirmação diversas vezes, ao seu estilo, a fim de aguçar a percepção do leitor:

[...] Elphinstone havia se levantado da cama e ido ao banheiro e agora estava prestes a entrar com solene dignidade (ou assim ela esperava) na sala de estar do pequeno apartamento das duas, no quinto andar de um prédio antigo na parte leste da Rua 61. Elphinstone sabia que não estava com uma cara boa, pois dera uma espiada no espelho. A meia-idade não estava se aproximando dela naquele verão com sorruteiros passinhos de gato, mas saltando sobre ela de forma tão brusca quanto Horne a despertara, com seu berro, para aquele 10 de agosto.⁹²

Em seguida, a discussão a respeito do significado da data prossegue e o contista aproveita o ensejo para introduzir a figura do terapeuta de Elphinstone, Dr. Schreiber, que

⁹² Elphinstone had gotten up and gone to the bathroom and was now about to appear with ominous dignity (she hoped) in the living room at the back of their little fifth-floor brown-stone apartment on East Sixty-first Street. Elphinstone knew that she was not looking well for she had glanced at the mirror. Middle age was not approaching on stealthy little cat feet this summer but was bursting upon her as peremptorily as Horne had shrieked her into August the Tenth. (WILLIAMS, 1985, p. 465).

não tem voz e é apenas citado como uma maneira de expor problemas mais profundos que o próprio escritor gostaria que o leitor testemunhasse indiretamente:

“O que é dez de agosto?”, ela perguntou a Horne num tom fingidamente casual ao entrar na sala para tomar café.

Horne riu e disse: “Dez de agosto é dez de agosto.”

“Então você não tinha razão nenhuma para me acordar a esta hora?”

“Eu te acordei porque você me pediu ontem à noite para te chamar assim que eu acordasse porque o doutor Schreiber tinha transferido a sua sessão de hoje para as nove horas para observar o seu estado de espírito de manhã.”

“Bom, ele não vai observar o meu estado de espírito esta manhã, depois da minha terceira noite seguida sem dormir.”

“Você não acha que ele deveria observar a sua assustadora depressão matinal?”

“As minhas depressões matinais estão relacionadas apenas com uma falta prolongada de sono e não com qualquer outro problema que eu esteja trabalhando com Schreiber. Eu não vou pagar um dólar por minuto a ele para me deitar naquele divã quando estou exausta demais para resmungar o que quer que seja para o homem.”

“Talvez você consiga tirar uma sonequinha no divã”, Horne sugeriu bem-humorada.⁹³

Nota-se a relevância da questão monetária, pois o conto é ambientado numa sociedade cujos valores se apóiam na ideia que tempo significa dinheiro. Consequentemente, os efeitos devastadores do capitalismo estão presentes nas mais diversas esferas.

Logo a seguir, a papagaia panamenha das duas aparece quando notam que Lorita não estava em sua gaiola da sala, mas sim no seu “palácio de verão”, uma gaiola chique e espaçosa na pequena varanda. Através dessas revelações, Tennessee Williams vai, passo a passo, deixando o leitor à vontade no espaço de convivência das personagens e, ao

⁹³ What is August the Tenth? She asked Horne in a deceptively casual tone as she came into the living room for coffee.

Horne chuckled and said, August the Tenth is just August the Tenth.

Then you had no reason at all to wake me up at this hour?

I woke you up early because you told me last night to wake you up as soon as I woke up because Doc. Schreiber had switched your hour to nine o'clock today in order to observe your state of mind in the morning.

Well, he is not going to observe it this morning after my third consecutive night with no sleep.

You don't think he ought to observe your awful morning depression?

My morning depressions are related only to prolonged loss of sleep and not to any problems I'm working out with Schreiber, and I am not about to pay him a dollar a minute to occupy that couch when I'm too exhausted to speak a mumbling word to the man.

You might be able to catch a few extra winks on the couch, Horne suggested lightly. (WILLIAMS, 1985, p. 465)

mesmo tempo, os diálogos e as brincadeiras contêm insinuações importantes através do uso constante da ironia de afirmação:

“Onde você botou a Lorita? perguntou, ríspida, como se suspeitasse que a amiga tivesse torcido o pescoço do pássaro e o atirado pelo buraco da lixeira abaixo.

“A Lorita está numa das viagens dela”, disse Horne com firmeza.

“Eu não acho que seja recomendável a Lorita sair nas viagens dela antes de você ir para o escritório”, resmungou Elphinstone. “Você anda pela casa com tanta pressa de manhã que é bem capaz de pisotear a coitada.”

“Eu ando com pressa, mas não de olho vendado, querida, e além do mais a Lorita foi descansar no palácio de verão dela.”⁹⁴

Enquanto saboreiam o café na namoradeira de cetim marfim, nós, leitores, somos posicionados de frente para a televisão e para a varanda e para os fundos dos prédios antigos da Rua 60. Além disso, outro tema recorrente é abordado durante a narrativa: a resistência infantil por parte de Elphinstone em não tomar a vacina apesar do surto de poliomielite em Nova York naquele verão. Ao discutirem suas visões distintas referentes ao medo de doença e da mortalidade, Elphinstone tira proveito da situação para afirmar que Horne tem um desejo inconsciente de morte e, devido a isso, utiliza “tudo quanto é vacina e pílula que existe”. No que diz respeito ao tom, a conversa é realizada em voz baixa, grave e trêmula e sem contato visual, fato que “não era um bom sinal para o 10 de agosto nem para as flores da amizade”:

“É, isso de fato é um ‘motivo muito estranho’, muito estranho mesmo! Por que eu teria um desejo inconsciente de morte?”

Suas vozes agora estavam graves e trêmulas.

“Ontem à noite, Horne, você olhou para a cidade da varanda e disse, ‘Meu Deus, que imensidão de lápides enormes, uma necrópole toda iluminada, as maiores lápides do mundo na maior necrópole do mundo’. Eu repeti esse comentário para o doutor Schreiber e disse a ele que isso tinha me deixado profundamente abalada. E ele me disse, ‘Você está morando, você está dividindo sua vida com uma pessoa muito doente. Olhar para a arquitetura admirável de uma cidade admirável e chamar a isso de lápides numa necrópole é um sintoma de um profundo distúrbio psíquico, mais profundo do que o seu, e embora eu saiba o quanto você estima essa sua companheira, tenho a obrigação de avisá-la que esse grau de niilismo e esse desejo de morte são algo que você devesse estar continuamente se expondo durante esse esforço que está fazendo para

⁹⁴ Where have you put Lorita? She demanded as sharply as if she suspected her friend of having wrung the bird's neck and thrown it into the garbage-disposal unit.

Lorita is on her travels, said Horne briskly.

I don't think Lorita ought to go on her travels till you have gone to your office, Elphinstone grumbled, since you move around so fast in the morning that you are likely to crush her underfoot.

I move rapidly but not blindly, dear, and anyhow Lorita's gone to sit in her summer palace.

sair da escuridão. Eu só posso encorajá-la a levar adiante esse relacionamento se essa pessoa doente concordar em fazer psicoterapia também, Mas eu duvido que ela concorde com isso, porque a verdade é que ela não quer sair da escuridão, ela quer seguir exatamente na direção oposta. E isso', ele disse, 'ficou muito claro pelo que você me contou a respeito do tipo de gente com quem ela tem se relacionado ultimamente.'”⁹⁵

Após “um breve momento de silêncio”, alusão à atmosfera do conto e ao título, *Algo não Dito*, há uma verdadeira guerra de palavras diante da possibilidade de terem um círculo de amigos separadamente, primordial para Horne, embora Elphinstone relate que Schrieber (tratado por ela com familiaridade e maior intimidade, sem o título de Doutor nessas circunstâncias) considera seus amigos instintivamente destrutivos. Horne reage com estranheza ao saber que o psicólogo estava a par, pois sequer conhece seus amigos pessoalmente; portanto, como poderia ousar julgá-los? Por sua vez, Elphinstone fica triste por ter apenas o grupo de velhas amigas, ex-colegas de faculdade, com quem almoça uma vez por mês, sendo que ela raramente as convida para jogar *bridge* e almoçar em casa, ocasiões nas quais Horne sempre foi bem-vinda, apesar de ter participado uma única vez:

“Ah, sim”, disse Horne, “você falou alguns dias atrás que não só não via nada de errado em nós termos grupinhos separados de amigos como achava até psicologicamente saudável para nós duas. Você disse, [...] que se cada uma tivesse o seu próprio pequeno círculo social isso aliviaria as tensões entre nós duas. E quanto ao fato de o meu círculo de amigos ter sido hostil com você, eu só posso te dizer...”

“Dizer o *quê*?”

“Que foi você que não aceitou os meus amigos, foi você que foi antipática e grosseira na única ocasião em que nos honrou com a sua presença, na única vez em que se dignou a encontrar com eles, em vez de fugir porta afora para ir para alguma reuniãozinha sacal de ex-alunas de Sarah Lawrence.

Houve mais uma pausa no diálogo. Ambas faziam pequenos ruídos com a garganta, bebericavam seus cafés e não olhavam uma para a outra: o ar quente tremia entre as duas. Até a papagaia Lorita parecia sentir a crise

⁹⁵ Yes, that is a “very odd reason,” a very odd one, indeed! Why should I have a death wish?

Their voices had become low and shaky.

Yesterday evening, Horne, you looked out at the city from the balcony and you said, My God, what a lot of big tombstones, a necropolis with brilliant illumination, the biggest tombstones in the world's biggest necropolis. I repeated this remark to Dr. Schreiber and told him it had upset me terribly. He said, “You are living with, you are sharing your life with, a very sick person. To see great architecture in a great city and call it tombstones in a necropolis is a symptom of a deep psychic disturbance, deeper than yours, and though I know how much you value this companion, I have to warn you that this degree of nihilism and this death wish is not what you should be continually exposing yourself to, during this effort you're making to climb back out of the shadows. I can only encourage you to go on with this relationship provided that this person will take psychotherapy, too. But I doubt that she will do this, since she doesn't want to climb up, she wants to move in the opposite direction. And this,” he said, “is made very clear by what you've told me about her present choice of associates.”

doméstica e estava fazendo pequenos cacarejos e soltando pequenos assobios melódiosos como se quisesse apaziguar as duas mulheres infelizes.⁹⁶

A crítica à instituição de ensino Sarah Lawrence⁹⁷ prossegue na fala de Horne e as divergências quanto ao uso de linguagem apropriada em diferentes circunstâncias persiste até que, em um momento crucial, Horne derrama café na namorada abruptamente. Nesse instante, libera as tensões e desabafa a respeito da manutenção das relíquias de família acumuladas por Elphinstone e de seus livros de “baboseira genealógica”, que poderiam ser mal interpretados pelos amigos de Horne, doutores em letras e filosofia, como seu objeto de leitura:

“Eu não estava pensando nas ex-alunas da Sarah Lawrence, eu não significo nada para elas e elas não significam nada para mim. Por outro lado”, Horne continuou num tom de voz cada vez mais veemente, “eu acho realmente meio ridículo construir uma religião [...] em torno do fato de vocês terem um dia frequentado aquela instituição esnobe, aquela escola de pedantismo!”

“Bom, Horne, se você quer saber a verdade”, disse Elphinstone, “algumas das senhoras ficaram um pouco constrangidas com a sua lalocropia.”

“Minha *o quê?*”

“Lalocropia é o termo psiquiátrico para a compulsão de usar palavras chocantes, mesmo nas ocasiões mais inadequadas.”⁹⁸

⁹⁶ Oh, yes, said Horne, you said a few days ago that you not only saw nothing wrong in our having our little separate circle of friends, but you said you thought it was psychologically healthy for both of us. You said, if you’d try to remember, that it relieved the tensions between us for each to have her own little social circle, and as for my circle being hostile to you, I can only tell *you* –

Tell me *what?*

That *you* did not accept *them*, you bristled like a hedgehog on the one occasion you honored them with your presence, the single time that you condescended to meet them instead of running out to some dreary get-together of old Sarah-Lawrence alumnae.

Another pause occurred in the conversation. Both of them made little noises in their throats and took little sips of coffee and didn’t glance at each other: the warm air trembled between them. Even the parrot Lorita seemed to sense the domestic crisis and was making quiet clucking sounds and little musical whistles from her summer palace, as if to pacify the unhappy ladies. (WILLIAMS, 1985, p. 467-468)

⁹⁷ A Faculdade Sarah Lawrence (Sarah Lawrence College), fundada em 1926, sinônimo de altos custos: trata-se de uma das faculdades particulares mais caras dos Estados Unidos, segundo a revista Forbes, apesar de ser quase desconhecida pelos brasileiros. A influente instituição, especializada em artes, com ênfase no indivíduo, encontra-se localizada na região sul de Westchester, Nova Iorque, na cidade de Yonkers. Por outro lado, a conhecida Universidade de Harvard está no sexto lugar do ranking e concede mais bolsas a seus alunos. A informação acima foi realizada em 15/05/2015 e retirada do website <<http://www.exame2.com.br/mobile/carreira/noticias/as-faculdades-mais-caras-dos-estados-unidos>> na reportagem publicada em 10/10/2011.

⁹⁸ I wasn’t thinking about Sarah Lawrence graduates, I am nothing to them and they are nothing to me, However, she continued, her voice gathering steam, I do feel it’s somewhat ludicrous to make a religion [...] out of having once attended that snobbish institution of smugness!”

Well, Horne, if you must know the truth, said Elphinstone, some of the ladies were a bit disconcerted by your lalocropia.

My *what?*

Em vista disso, Elphinstone argumenta que esse tipo de material de leitura – *Notáveis famílias sulistas volume I, Notáveis famílias sulistas volume II* – é primordial para a execução de seu trabalho, por atuar na área de consultoria em genealogia: “[...] você sabe que eu sou uma consultora profissional em genealogia e tenho que ter meus livros de consulta à mão e que eu tenho que trabalhar nesta sala.” (WILLIAMS, 1985, p. 470).

Dessa forma, o leitor é indiretamente informado sobre a profissão de Elphinstone e a visão de Horne a respeito de ter uma herança colonial. Ao censurá-la, ela decide deixar o apartamento, que se tornou inabitável, e passar o fim de semana no Hotel Chelsea, informando que enviará o endereço para enviar o reembolso de sua metade do aluguel “do santuário dos Elphinstone.”

Assim sendo, conclui-se que, quanto às diferentes formas de se servir do recurso da ironia, discrepância entre o esperado ou aparente e o real, Tennessee Williams emprega a *ironia de afirmação* com frequência de maneiras variadas: algumas vezes diz algo em que não acredita inteiramente, mas indica pelo tom a sua real intenção, outras vezes utiliza a atenuação, na qual um contista relata menos do que a ocasião mereceria como forma de intrigar e motivar o leitor; a ironia de situação, ou melhor, o paradoxo, que consiste em uma discrepância entre o esperado desfecho de uma situação, ou o que pareceria ser um final apropriado, e o desenlace real. Essa técnica é aplicada como modo de surpreender seu público na ficção curta, principalmente no final, através do elemento surpresa e da reversão de expectativas, pois haverá reconciliação entre as personagens, situação comum nas relações entre os seres humanos.

O conto *Feliz 10 de Agosto* fundamenta-se no paradoxo que, embora as protagonistas sejam extremamente diferentes e discutam demasiadamente no decorrer da narrativa, após essa briga séria as duas acabam se reconciliando “ao meio-dia daquele dez de agosto, quando Elphinstone telefonou para o departamento de pesquisa do *National Journal of Social Commentary*, onde Horne trabalhava [...]”. (WILLIAMS, 1985, 566). Ambas choram, lamentam e demonstram ternura durante o longo e hesitante diálogo ameno e elegíaco com vozes tristes e comedidas, a despeito da opinião contrária do psicólogo de Elphinstone, cuja previsão era direcionada ao rompimento da relação. Tennessee Williams usa esse diálogo também como fonte de informação a respeito do local de trabalho de Horne, ao invés de simplesmente nos relatar os fatos diretamente:

Lallocropia is the psychiatric term for a compulsion to use shocking language, even on the least suitable occasions. (WILLIAMS, 1985, p. 468-469).

Mas, às quatro horas daquela tarde quente de agosto, o estado de espírito de Elphinstone sofreu uma súbita alteração. Tendo marcado uma consulta à tarde com seu analista, ela relatou com extraordinária precisão toda a conversa que tivera com Horne pela manhã.

“Quando é que você vai aprender a reconhecer”, ele lhe perguntou com tristeza, “quando uma coisa já não tem mais jeito?”

Ela se levantou da cadeira atrás do divã em que Elphinstone estava deitada, trazendo um chumaço de Kleenex para que ela enxugasse o rosto: ele estava encerrando a sessão depois de apenas vinte e cinco minutos, privando Elphinstone, portanto, da metade do tempo pelo qual ela pagara.

Com ar grave, ele segurou a porta aberta para que Elphinstone se retirasse. Ela foi aos soluços pela rua e para a tarde quente. Embora o céu estivesse nublado, o calor era intenso.

Nada, nada, pensou Elphinstone, querendo dizer que não tinha nada a fazer.⁹⁹

O escritor faz uso do itálico também nesse exemplo para enfatizar os pensamentos da personagem, além de aludir mais uma vez à relevância atribuída ao aspecto financeiro, já que a atitude do psicólogo em dispensá-la mais cedo desagradou Elphinstone, que pagara pela sessão completa de análise. A ideia de valor, tal como aplicada aqui, também é indicadora do quanto os valores de Elphinstone se apóiam no valor material ou financeiro.

Nesse ponto da história, Elphinstone fica zangada ao retornar ao apartamento, esquece a reconciliação por telefone, e age impulsivamente ao terminar de fazer as malas da companheira. Em seguida, arruma seus próprios pertences com destino à *Grand Central Station*, tomando um trem para *Shadow Glade* a fim de esperar a partida final de Horne do apartamento.

Entretanto, a visita à mãe talvez tenha lhe servido como um *insight*, ou melhor, uma epifania, fazendo-a reconhecer a dura realidade do vazio familiar e da necessidade de enfrentar o sofrimento da doença em virtude da asma cardíaca, situação permeada por questões financeiras mesquinhas que a fizeram sentir culpa em contraponto à companhia usufruída no próprio lar dividido com Horne. Após a breve conversa na qual a mãe, na mesmice habitual, mencionou a Igreja Conhecimentista [Knowledgist Church], obcecada

⁹⁹ But at four o'clock that hot August afternoon there was a sudden change in Elphinstone's mood. Having made an afternoon appointment with her analyst, she recounted with marvelous accuracy the whole morning talk with Horne.

When will you learn, he asked sadly, when a thing is washed up?

He rose from his chair behind the couch on which Elphinstone was stretched, holding a wad of Kleenex to her nostrils; he was terminating the session after only twenty-five minutes of it, thus cheating Elphinstone out of half she paid for it.

Gravely he held the door open for Elphinstone to go forth. She went sobbing into the hot afternoon. It was overcast but blazing.

Nothing, nothing, she thought. She meant she had nothing to do. (WILLIAMS, 1985, p. 471).

com seus esforços missionários na Nova Zelândia, além de questionar a presença constante de Horne na vida de Elphinstone, a mesma preferiu desconversar e partir depois de perceber que a mãe sobrevivera a mais um ataque de asma; inventou uma desculpa ao dizer que não avisara à amiga sobre sua ausência:

“*Eu não entendo esse negócio perpétuo de Horne, Horne*”, reclamou a mãe. “O que diabo é Horne? Faz dez anos que eu não ouço outro nome sair da sua boca senão Horne. Por acaso essa Horne não tem um nome de batismo com que você possa chamá-la? Deus do céu tem alguma coisa muito estranha nisso, eu sempre achei. Qual é o sentido disso? Eu não sei o que pensar!”

“Ah, mamãe, não há nada que pensar”, disse Elphinstone. “Somos duas mulheres solteiras e profissionais e mulheres solteiras e profissionais se dirigem umas às outras pelo sobrenome. É a praxe entre mulheres profissionais em Manhattan, só isso, mamãe.”

“Ah”, suspirou a mãe, hmmm, não sei, não, bom...”

Ela lançou um rápido olhar atravessado para Elphinstone, mas deixou o assunto de lado e pediu à enfermeira que a ajudasse a ir ao banheiro.¹⁰⁰

Em seguida, Mama se delicia com o suflê preparado pela filha e aprecia o fato de o médico dispensar a enfermeira de plantão, que poderia significar um bom sinal, de recuperação. Contudo, Elphinstone faz um comentário preocupante: o aspecto da mãe parecia melhor, pois anteriormente estava “*azul*” (outro termo utilizado em itálico no conto), uma condição denominada cianose.¹⁰¹ A seguir, a filha desconversa e trata de outros assuntos mais agradáveis, como o penhoar rosa com que a presenteou no aniversário de oitenta e cinco anos, junto com um par de botinhas de tricô e uma capa para a bolsa de água quente. Elphinstone valeu-se da oportunidade para lembrá-la que a filha mais velha e os netos haviam ignorado a data. Conforme verificamos, as informações indiretas, significativas, aparecem igualmente para o leitor: a idade da mãe e seu aspecto devido à condição física enfrentada.

¹⁰⁰ I don't understand this everlasting business of Horne, Horne, complained Mama. What the devil is Horne? I've heard nothing but Horne out of you for ten years running. Doesn't this Horne have a Christian name to be called by you? Oh, my God, there's something peculiar about it, I've always thought so. What's it *mean*? I don't know what to imagine!

Oh, Mama, there's nothing for you to imagine, said Elphinstone. We are two unmarried professional women and unmarried professional women address each other by surnames. It's a professional woman's practice in Manhattan, that's all there's to it, Mama.

Oh, said Mama, hmmm, I don't know, well...

She gave Elphinstone a little darting glance but dropped the subject of Horne and asked the nurse in attendance to help her onto the potty. (WILLIAMS, 1985, p. 472)

¹⁰¹ Cianose é um sintoma que pode ser notado através da coloração azul-arroxeadada da pele, embaixo das unhas ou nas mucosas. A cianose ocorre devido à má oxigenação do sangue arterial. Conhecida também como “doença azul” [...] A informação foi retirada do website <<http://www.significados.com.br/cianose/>>. Acesso em: 05 mai. 2015.

Na segunda parte do conto, mesmo que ainda não estivesse totalmente ciente dos fatos, Elphinstone decide partir rapidamente ao pedir para a empregada, Lacey, chamar um táxi, ao invés de aguardar a partida do trem. A suspeita referente à possibilidade ardilosa da velha empregada viver mais que sua mãe se torna dispersa, pois Lacey tinha asma e artrite reumatóide, com depósitos de cálcio na coluna que a levavam a se curvar (condição física pior que a da mãe de Elphinstone); portanto, chegou à conclusão que a mesma não sobreviveria à sua mãe para receber uma parte da herança no suposto testamento. No entanto, pelo fato de continuar a trabalhar e a andar de um lado para o outro, demonstrava “aquela espécie de tenacidade animal ao hábito da existência que Elphinstone não sabia se admirava mais na mãe ou na velha empregada da mãe.” (1985, 569). O tema da tenacidade animal ligada ao instinto de sobrevivência, com o qual Tennessee Williams apreciava lidar, será abordado novamente em “The Night of the Iguana”.

Após um comentário em que Elphinstone murmura para si mesma que Lacey não poderia durar para sempre, ela disfarça e comenta a obsessão da mãe com a religião da Igreja Conhecimentista; entretanto, de forma indireta, talvez a informação mais relevante desse parágrafo para o leitor seja a menção ao tempo histórico e aos acontecimentos relacionados à morte de seu pai em 1912:

“Eu disse que a mamãe continua obcecada com a Igreja Conhecimentista apesar de essa religião nunca ter saído da Nova Zelândia, onde foi fundada um ano antes da conversão da mamãe, durante a visita que ela fez a Auckland com o papai, quando ele não conseguiu se recuperar da operação de remoção da próstata que fez em 1912 [...]”¹⁰²

Por conseguinte, nota-se novamente a preferência pelo método valioso da sugestão através das elipses utilizadas na ficção curta como exemplos de narração incompleta:

“O quê?”

“Nada, não”, Elphinstone respondeu amavelmente à empregada. Em seguida, elevou a voz e disse: “*Você pode, por favor, chamar um táxi para mim?*”.

“O quê?”

“*Um táxi! Chamar! Agora!*”

“Ah...”

“É, eu decidi não esperar pelo trem da manhã para Manhattan. Vou voltar de táxi. Vai sair caro, mas...”

¹⁰² I said that Mama is still obsessed with the Knowledgist Church in spite of the fact it never got out of New Zealand where it originated a year before Mama’s conversion, on her visit to Auckland with Papa when he failed to recuperate from the removal of his prostate in 1912... (WILLIAMS, 1985, p. 473)

A frase, inconclusa, teria prosseguido, se concluída, mais ou menos no sentido de dizer que ela tinha a intenção de surpreender Horne no meio de um festim babilônico com sua patota da New York University, e que estava pensando principalmente num comentário que faria com o professor de barba ruiva.¹⁰³

Novas alusões à importância atribuída ao poderio financeiro na sociedade, presente até mesmo nas relações entre as pessoas foram feitas logo a seguir, representadas pela gorjeta oferecida à criada, devido ao súbito bom humor de Elphinstone, além de sua reflexão acerca do valor da corrida de táxi: oitenta dólares, equivalente a menos da metade do preço de duas sessões com seu psicólogo. Conclui-se que o preço da consulta seja aproximadamente semelhante, levando-a a mensurar as opções de vida monetariamente:

Quando soube que a corrida até Manhattan custaria algo em torno de oitenta dólares, Elphinstone mandou a motorista embora, irritada, mas antes que o táxi tivesse saído da pequena pista da entrada da propriedade e voltado para a estrada, ela o chamou de volta com uma voz que parecia um trovão.

Elphinstone tinha se dado conta de que oitenta dólares era menos que a metade do preço de duas sessões com Schreiber, e suas suspeitas eram tão fortes [...] no dia 11 de agosto, logo pela manhã, seu pequeno apartamento estaria exorcizado para sempre, libertado da demonologia e outras influências malévolas relacionadas àquele grupo da N.Y.U., assim como de...¹⁰⁴

Entende-se que Tennessee Williams usa frequentemente uma das figuras de estilo, a elipse, a fim de suprimir aquilo já subentendido pelo leitor, com a finalidade de tornar sua escrita mais concisa; aliada ao poder da sugestão, torna-se mais uma ferramenta útil para omitir detalhes desnecessários. O contista reafirma os valores da sociedade utilizando o

¹⁰³ What?

Nothing, she replied gently to the housekeeper's question. Then she raised her voice and said, *Will you please call me a cab now?*

What?

Cab! Call! Now!

Oh...

Yes, I've decided to wait for the morning train to Manhattan but to return in a taxi. It will be expensive, but –

The sentence, uncompleted, would have been, if completed, to the effect that she intended to surprise Horne in the midst of a Babylonian revel with her N.Y.C. crowd, and she was thinking particularly of a remark she would make to the red-bearded philosophy prof.

¹⁰⁴ Told that the fare to Manhattan would probably amount to about eighty dollars, Elphinstone angrily dismissed the driver, but before he had turned onto the highway from the drive she called him back in a voice like a clap of thunder.

It had occurred to Elphinstone that eighty dollars was less than half the cost of two sessions with Schrieber and she suspected so strongly that she was nearly certain that on the early morning of August the eleventh her little home would be exorcised forever of the demonology and other mischiefs related to that circle from N.Y.U. as well as – (WILLIAMS, 1985, p. 474)

recurso da ironia de afirmação, através da qual ainda aproveita para caracterizar a personagem da criada, cujos dedos não eram apenas velhos, mas também gelados: “Seu humor tinha melhorado tanto com a estratégia de mestre que havia bolado que ela [Elphinstone] até enfiou uma nota de um dólar entre os velhos dedos gelados de Lacey [...]” (WILLIAMS, 1985, p.474).

Na terceira e última parte desse conto, Tennessee Williams emprega a ironia de situação, ou melhor, o paradoxo: conforme sua mãe adormece, Elphinstone retorna ao apartamento da Rua 61 e é surpreendida pelo que vê, pois ao contrário de suas expectativas, “Horne estava dormindo, sentada na namoradeira manchada e arruinada, em frente à televisão. O aparelho ainda estava ligado [...]” (WILLIAMS, 1985, p. 474).

Não havia nem sinal de festa, visitas ou desordem, fato constatado através do uso constante da ironia de afirmação por Tennessee Williams, até mesmo para classificar o apartamento que dividiam: “Não havia festim algum em andamento, nenhum sinal de desordem à vista em toda a residência Horne-Elphinstone”. (WILLIAMS, 1985, p. 474). Com ternura e compaixão, Elphinstone compreende a situação afetuosamente:

Elphinstone examinou a pequena figura cabisbaixa de Horne adormecida na namoradeira, seus suaves roncões intercalados por murmúrios incompreensíveis. À frente dela, na pequena mesa de centro, havia uma garrafa de Jack Daniel’s Black Label e um único copo. Ao que tudo indicava, Horne havia bebido até cair no sono em frente à televisão, completamente sozinha...
Elphinstone estava diante de um mistério.¹⁰⁵

Ao decidir ligar para o serviço de mensagens, um novo paradoxo se estabelece: o único recado que recebera foi de uma ex-aluna da faculdade *Sarah Lawrence*, cancelando um almoço por causa de uma gripe, ao passo que a única mensagem endereçada a Horne era mais interessante, pois somos informados pelo narrador, em parênteses, que justamente o tal professor de filosofia cancelara um encontro de forma tão breve que parecia rude:

[...] Dizia, com uma brevidade que lhe pareceu extremamente grosseira: “Desculpe o bolo, Sandy Cutsoe”.
(Era o nome do professor de filosofia de barba ruiva daquela universidade tóxica).

¹⁰⁵ Elphinstone examined the small, drooping figure of Horne asleep on the love seat, Horne’s soft snoring interspersed with her unintelligible murmurs. Before her, on the little cocktail table, was half a bottle of Jack Daniel’s Black Label and a single tumbler. Apparently Horne had drunk herself to sleep in front of that idiot box, quite, quite alone...

Elphinstone was in the presence of a mystery. (WILLIAMS, 1985, p. 475).

Um sentimento de compaixão por aquela pessoa miúda e abandonada na namoradeira tomou conta do coração de Elphinstone, como a embriaguez quente e calma que o vinho provoca. Desligou a televisão [...]
 “Ai, ai”, disse Elphinstone,” parece que consegui sobreviver ao 10 de agosto, quanto a isso pelo menos não há dúvida...”¹⁰⁶

Compreende-se que a data comemorativa significou, para Elphinstone, paralelamente à acepção em si, um marco a ultrapassar vencendo suas próprias incertezas e inseguranças, pois após a atitude de teor subjetivo, representada por meio da manifestação de aconchego ao se aproximar dos joelhos de Horne, ela murmurou expressivamente ‘Feliz 11 de agosto’: algo foi dito ou explicado através de gestos e palavras. Elphinstone também mudou de ideia no que diz respeito à decisão de superar o medo infantil de picada de agulha para tomar suas vacinas contra a pólio na segunda-feira. Além de tais decisões, planejara relatar a Schreiber como manifestara seu afeto por sinais:

Então, Elphinstone fez uma coisa curiosa, uma coisa da qual se lembraria mais tarde com certo constrangimento e que relataria a Schreiber na segunda-feira na esperança de obter algum insight acerca dos significados profundos que aquilo com certeza continha.
 Ela se agachou diante da namoradeira, apoiou suavemente a bochecha sobre os joelhos ossudos de Horne e se abraçou às panturrilhas magras da companheira. Nessa posição, que não era confortável, mas era reconfortante, Elphinstone ficou vendo a silhueta da cidade se render com compreensível relutância à nova manhã, porque, meu Deus, era verdade, o comentário de Horne de fato fazia jus àquelas estruturas monolíticas do sul da cidade, elas realmente pareciam um bando de lápides iluminadas numa necrópole.¹⁰⁷

Ao prosseguir em tom lírico e irônico ao mesmo tempo, o escritor retoma o tema da imagem da cidade vista como um grande cemitério através de outra menção ao comentário sagaz de Horne associando a metrópole à necrópole, ao descrever Elphinstone

¹⁰⁶ [...] It said, with a brevity that struck Elphinstone as insulting, Sorry, no show, Sandy Cutsoe. (The name was that of the red-bearded philosophy prof from the poison-ivy-league school).

Sympathy for the small and abandoned person on the love seat entered Elphinstone’s heart like the warm, peaceful drunkenness that comes from wine. She turned off the TV set [...]

Ah me, said Elphinstone, we’ve gotten through August the Tenth. That much is for sure anyhow... (WILLIAMS, 1985, 475).

¹⁰⁷ She did, then, a curious thing, a thing she would remember with embarrassment and would report to Schreiber on Monday in hope of obtaining some insight into the deeper meanings that it must surely contain.

She crouched before the love seat and gently pressed a cheek to Horne’s bony kneecaps and encircled her thin calves with an arm. In this position, not comfortable but comforting, she watched the city’s profile, creep with understandable reluctance into morning, because. My God, yes, Horne’s comment did fit those monolithic structures downtown, they truly were like a lot of illuminated tombstones in a necropolis. (WILLIAMS, 1985, 475).

observando a silhueta da cidade: “estruturas monolíticas do sul da cidade, elas realmente pareciam um bando de lápides iluminadas numa necrópole”. (WILLIAMS, 1985, p. 476).

CAPÍTULO III

Ó Coragem, você também não poderia
 Selecionar uma segunda moradia
 Não apenas naquela árvore de tom dourado
 Mas no meu coração amedrontado?¹⁰⁸

CONTOS COMO MATRIZES FICCIONAIS PARA

PEÇAS POSTERIORES

3.1 CONTO E PEÇA EM UM ATO:

27 WAGONS FULL OF COTTON [27 CARROS DE ALGODÃO]

A leitura analítica e comparativa das estruturas compositivas dos contos e das peças às quais remetem permitirá extrairmos observações importantes sobre os processos dramaturgicos e ficcionais de criação de Tennessee Williams.

De acordo com *Critical Companion to Tennessee Williams: A Literary Reference to His Life and Work*, o conto *27 Wagons Full of Cotton*, também posteriormente adaptado para palco e cinema, foi escrito em 1935 e publicado pela primeira vez em 1936 na revista *Manuscript* e republicado em *Collected Stories* em 1985 (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 312-314). Mais tarde, o conto foi traduzido por Alexandre Hubner

¹⁰⁸ *O Courage, could you not as well
 Select a second place to dwell,
 Not only in that golden tree
 But in the frightened heart of me?* (WILLIAMS, 2000, p. 425).

Parte do poema criado pelo personagem Nonno, no Ato Três da peça *A Noite do Iguana*.

como *Vinte e Sete Carretas Cheias de Algodão* em *49 Contos de Tennessee Williams*, pela Editora Companhia das Letras, em 2006.

Elia Kazan, diretor de muitas das peças e filmes de Tennessee Williams, pediu-lhe que fundisse duas de suas peças em um ato que se ambientam na zona rural do Mississípi: *27 Wagons Full of Cotton* e *The Long Stay Cut Short, or the Unsatisfactory Supper* em um roteiro cinematográfico intitulado *The Whip Hand and Mississippi Hand*, desenvolvido no ano de 1955 e lançado como *Baby Doll* em 1956. Muitos adjetivos, alguns pejorativos, classificaram *Baby Doll*: revoltante, sensual, erótico, obsceno, sujo, sugestivo, repulsivo, provocativo...

As reações contra o filme foram violentas: a Revista *Time* o classificou como o mais sujo já exibido nos EUA legalmente; Francis Cardinal Spellman, na época líder da arquidiocese de Nova York, denunciou o filme do púlpito da *Saint Patrick's Cathedral*, avisando aos fiéis para não o assistirem sob pena de pecar. Como resultado previsível de tal declaração, alguns católicos fizeram piquetes em cinemas que ousaram exibi-lo e alguns teatros receberam ameaça de bomba.

Apesar de enfrentar tamanha oposição, o filme, que trata de temas como repressão sexual, sedução, vingança e corrupção humana, foi sucesso de bilheteria e ganhou diversos prêmios: *Best Film* [da Academia Britânica] (1957), *Most Promising Newcomer* (Eli Wallach, 1957) e o prêmio para o diretor *Golden Globes' Best Motion Picture Director* (Elia Kazan, 1957) (2005, p. 33).

Ao estudarmos a produção de Tennessee Williams, faz-se necessário sempre observarmos as razões da imprecisão das datas obtidas no que diz respeito ao ano de escrita ou finalização, que às vezes difere em diversas fontes durante a pesquisa, tornando a data real indeterminada. O escritor, ao atuar como dramaturgo, contista, poeta e romancista, costumava reescrever seus trabalhos com o propósito de melhorá-los ou até mesmo reutilizá-los em uma nova forma de arte.

Na introdução ao volume *27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato* (2012, p.7), *Lirismo e Ironia: Apresentação de 27 Carros de Algodão e Outras Peças em Um Ato*, a própria Maria Silvia Betti esclarece a questão mencionada acima:

As peças reunidas neste volume datam do período compreendido entre o final dos anos de 1930 e o início dos anos de 1950. Definir com exatidão absoluta quando foram criadas, não é tarefa fácil: nem todos os manuscritos de Tennessee Williams apresentam datas, e o conjunto deles não se encontra reunido num acervo único. Por esse motivo, muitas das cronologias disponíveis apóiam-se nas datas dos lançamentos editoriais, apesar de existir um número enorme de diferentes compilações e reedições da maioria dos textos, e de várias apresentarem pequenas alterações feitas pelo próprio dramaturgo ao longo de sua carreira.

Devido a esse fato, constata-se que *27 Wagons Full of Cotton: a Mississippi Delta Comedy* [27 Carros de Algodão: Uma Comédia do Delta do Mississippi], é descrita de maneira vaga como uma peça em um ato escrita antes de 1946, primeiramente publicada em *Best One-Act Plays of 1944* (1945) e, mais tarde, na antologia *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* (1966) pela Editora *New Directions*: uma coleção de 13 peças em um ato. A tradução dessas treze peças, elaborada pelo Grupo TAPA e reunida no volume intitulado *27 Carros de Algodão e Outras Peças em um Ato*, em 2012, pela Editora É Realizações, recebeu um tratamento diferenciado em sua tradução, pois o grupo empenhou-se em entregar um texto escrito para o palco. Portanto, as peças traduzidas foram testadas com a finalidade de ganhar naturalidade, fato que contribuiu muito a fim de obter um rendimento expressivo em cena, pois o texto ficou praticamente pronto para a representação teatral.

27 Wagons Full of Cotton foi produzida pela primeira vez em Nova Orleans, Louisiana, na Universidade de Tulane, em janeiro de 1955 enquanto que a primeira produção em Nova Iorque ocorreu no *Playhouse Theatre*, em abril de 1955. A peça também serviu de base parcial para o polêmico roteiro cinematográfico *Baby Doll* [*Boneca de Carne*: título do filme no Brasil], escrito em 1955. *Baby Doll* foi publicado primeiramente em *Baby Doll: The Script for the Film by Tennessee Williams* em 1956; mais tarde, juntamente com *Tiger Tail*, em 1991. *Tiger Tail* [*A Cauda do Tigre*] foi uma peça em dois atos escrita em 1977.

Segundo Smith-Howard & Heintzelman, *Tiger Tail* ocupa posição destacada no cânone de Tennessee Williams: único trabalho dramático que é uma versão teatral de um roteiro cinematográfico (do controverso filme *Baby Doll*) e derivou do assim chamado método de escrita de “três camadas” [“William`s three-tiered writing method”]:

Tiger Tail derivou, como uma grande porcentagem das peças longas de Williams, do assim chamado método de redação em “três camadas” de Williams; ele inicialmente tinha o formato de uma idéia em um conto, então usava o conto como base para uma peça em um ato, e depois usava essa peça em um ato como um texto fundamental [base] para uma peça longa expandida. Mais tarde, o material era frequentemente adaptado ou revisado para se tornar um roteiro cinematográfico ou ser produzido como um filme.¹⁰⁹

Em *Panorama do Rio Vermelho*, uma série de ensaios sobre a formação do teatro americano contemporâneo na primeira metade do século 20, Iná Camargo Costa enfatiza o perigo de se “rasurar o passado” ao analisarmos a obra de um escritor, principalmente no caso de Tennessee Williams. Ao fazê-lo, até a análise de seus sucessos é desarmada e, ao mesmo tempo, boa parte de sua obra fica sem explicação:

O próprio dramaturgo [...] repetiu [...] que passou a vida toda reciclando seus materiais, de modo que um conto virou peça em um ato, depois peça longa, depois filme, ou o contrário, como *The Glass Menagerie*, que primeiro foi o conto *Portrait of a Girl in Glass* [...] depois roteiro (*The Gentleman Caller*) recusado por Hollywood e finalmente a peça que o consagrou. (2001, 130)

Esse procedimento de criação tão característico de Tennessee Williams, denominado de “reciclagem” por Iná Camargo Costa, por um lado, parece indicar uma “aclimatação” do dramaturgo com relação às demandas e às pressões do teatro comercial e do mercado editorial, embora Tennessee Williams, por outro lado, tenha seguido o direcionamento que desejava em sua produção.

A experiência com o fracasso da montagem de *Battle of Angels* [*Batalha de Anjos*], que estreou em Boston no dia 30 de dezembro de 1940, direção de M. Webster, estrelando Miriam Hopkins, raramente é mencionada. A peça chocou a plateia e saiu rapidamente de circuito, sendo modificada e denominada, em 1957, *Orpheus Descending* [*A Descida de Orfeu*], com estréia na Broadway sob a direção de Harold Clurman. Da mesma maneira, a coletânea de peças em um ato intitulada *American Blues*, embora merecedora de uma menção honrosa pelo *Group Theatre* em 1939, não recebeu grande atenção. Na opinião de Iná Camargo Costa a respeito desse volume:

¹⁰⁹ It [*Tiger Tail*] ... evolved, as did a large percentage of Williams's full length stage dramas, from what can be termed “William's three-tiered writing method”, whereby he initially shaped an idea into a short story, then used the short story as the basis for a one-act play, and then used the one-act as the foundation text for an expanded full length play. The material was often then adapted or revised into a screenplay or produced as a film. (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p.308)

As peças deste volume, carimbadas com a rubrica “preocupações sociais e radicalismo”, costumam ser despachadas para o arquivo das “superadas” experiências teatrais dos anos trinta. E não se fala mais no assunto, pois a regra americana ensina que só o sucesso interessa. (COSTA, 2001, p. 129)

Em 1944, quando a peça *The Glass Menagerie* estreou em Chicago e se tornou sucesso de crítica e bilheteria, revelou Tennessee Williams, aos 34 anos, tardiamente para si próprio e para o público norte-americano, ou melhor, o público da Broadway, cuja encenação ocorreu em 1945. Segundo a opinião do próprio dramaturgo na conclusão do prefácio de suas *Memórias*:

O êxito no teatro chegou-me um tanto tarde, pelos padrões correntes; mas, quer a boa sorte nos chegue cedo ou tarde, se, de qualquer modo, nos chega, devemos saber que fomos afortunados. E o resto é uma questão a ser proposta ‘ao cachorro’.¹¹⁰

Neste comentário peculiar de seu bom humor e sagacidade, o grande cão preto ao qual Tennessee Williams se referia diversas vezes durante o prefácio estava sentado na reduzida platéia, descansando no colo de um estudante na fila da frente, durante um simpósio de arte dramática ministrado na Universidade de Yale: “Na verdade, a única face que demonstrava um interesse real era a do cão”.¹¹¹

Nesta ocasião, por não conseguir mais disfarçar seus sentimentos, Williams parou de contar piadas e revelou à platéia um encontro recente com o colega dramaturgo Gore Vidal (1925-2012), ocorrido no *Oak Room Bar* do *Plaza Hotel* de Manhattan, no qual o sucesso de *Out Cry* [*Clamor*, peça em dois atos, escrita em 1971 e produzida em 1973], realização após sucessivos pesadelos, foi abordado. A reação de Vidal evidenciou pesarosa benevolência: “Bem, Pássaro [*Bird*: apelido de Williams], não lhe será de muito proveito, receio eu; você teve exposições pessoais ruins demais para que qualquer coisa ainda o ajude”.¹¹² A peça *Out Cry* também recebeu o título de *Berro* na encenação do Grupo TAPA durante a ocupação do Arena em 2013.

No que diz respeito à ficção curta de Tennessee Williams, durante análise já mencionada no capítulo II a respeito da introdução de sua antologia de contos, intitulada

¹¹⁰ Success in the theatre came to me pretty late by prevailing standards, but whether good fortune comes to you early or late, if it comes at all, you have to know you’ve been lucky. And the rest is a question to be put to ‘the dog’. (WILLIAMS, 2006, p. xix).

¹¹¹ “In fact, the only face that betrayed a real interest was that of the dog”. (WILLIAMS, 2006, p. xvi).

¹¹² “Well, Bird, it won’t do much good, I’m afraid, you’ve had too much bad personal exposure for anything to help you much anymore”. (WILLIAMS, 2006, p. xvii).

Collected Stories, o conhecido crítico do pensamento médio americano, Gore Vidal, (1985, p. xxiv - xxv) reúne suas histórias em quatro grupos:

O primeiro inclui as narrativas escritas antes de 1941, quando, com *Battle of Angels*, Tennessee, então com trinta anos, vê pela primeira vez seu texto encenado profissionalmente, ainda que a peça não tenha feito sucesso. O segundo vai de 1941 a 1945, ano em que *The Glass Menagerie* o transforma num dramaturgo profissional extremamente bem-sucedido. Tennessee viveu parte desse período em Hollywood, trabalhou para a MGM ¹¹³ e desfrutou do “doce cavalo de balanço que é o clima da Califórnia”. O terceiro grupo compreende a formidável fase de 1945 a 1952, quando todas as ideias que ele tinha para peças estavam ou na sua cabeça, sob a forma de contos, ou no próprio palco. Por fim, o quarto grupo abrange os poucos contos que Tennessee escreveu de 1953 em diante, quando passou a enfrentar dificuldades cada vez maiores para encenar seus textos. *The Knightly Quest* [*Andanças de um cavaleiro*], um dos melhores, pertence a esse último período. “Passei a década de 60 dormindo, Gore”, disse-me ele num diálogo muitas vezes citado. “Você não perdeu nada”, contam que eu teria respondido, e é verdade; mas depois acrescentei: “Se você passou a década de 60 dormindo, que Deus o ajude na de 70”. E Deus o ajudou, até certo ponto. Tennessee escreveu algumas boas narrativas nessa época; mas aí vieram os anos 80 – e a morte. ¹¹⁴

No final de sua vida, Tennessee Williams escreveu poucos contos e as produções teatrais foram se tornando mais raras. Infelizmente, depois de algumas histórias, nos anos 80, houve o seu falecimento.

Com estes dados, torna-se útil refletirmos sobre a análise elaborada por Fulvio Flores Torres (2015, p.29) em relação à trajetória de Tennessee Williams:

Após *The Night of the Iguana*, peça que escreveu em 1961, começa o período que a crítica identifica como declínio, alegando que o autor não

¹¹³ MGM (*Metro-Goldwyn-Mayer*): empresa norte-americana de comunicação em massa, envolvida principalmente com produção e distribuição de filmes e programas televisivos; fundada há 90 anos, em 1924, com sede em Los Angeles, CA, Estados Unidos. É importante ressaltar que, embora Williams tenha recebido US\$250 por semana por trabalhar para a MGM por seis meses devido à visibilidade conquistada após a obtenção de US\$1.000 por *Rockefeller Grant*, sua peça *The Glass Menagerie*, mais tarde um sucesso, fora rejeitada pela MGM.

¹¹⁴ The stories fall in four groups: First, those written up to 1941 when, at thirty, he became a professionally produced if unsuccessful playwright with *Battle of Angels*. The second period was from 1941 to 1945, when he became a hugely successful professional playwright with *The Glass Menagerie*. During this time he lived in Hollywood; worked for MGM; enjoyed “the wonderful rocking horse weather of California”. Third, the great period, 1945 to 1952, when all the ideas for the plays were either in his head as stories – or on the stage itself. Fourth, the rest of his life when he wrote few stories; and play-productions became more and more difficult. To this period belongs “The Knightly Quest”, one of his best short stories. “I slept through the sixties, Gore,” he said to me, in an exchange much quoted. “You didn’t miss a thing”, I am quoted as saying, which is true; but then I added, “If you slept through the sixties, God help you in the seventies.” God did, to a point. He wrote a number of good stories; but then came the eighties – and death. (WILLIAMS, 1985, p. xxv).

mais conseguiu manter a qualidade das peças produzidas desde *The Glass Menagerie*. Annette Saddik (2011, p. 263-265), afirma que nos anos 1960 os críticos ou atacavam a vida pessoal de Williams ou lamentavam o abandono do autor à estrutura aristotélica [baseada nas unidades de ação, tempo e espaço], tomando *A Streetcar...* e *The Glass Menagerie* como modelos dramáticos. Mesmo tendo sido brutal, como afirma Saddik, a crítica jamais refreou Williams de escrever.

Depois de *The Night of the Iguana*, Tennessee Williams continuou a escrever e a revisar seus trabalhos; no entanto, a produção de suas peças tornou-se mais difícil a partir dos anos 60, e mesmo quando produzidas, não obtiveram críticas favoráveis ou tanta popularidade como as consagradas nas fases anteriores, durante as décadas de 1940 e 50. Tennessee Williams ganhara o *Pulitzer Prize* de teatro por *A Streetcar Named Desire* e *Cat on a Hot Tin Roof* e também o prêmio *New York Drama Critics Circle Award* devido ao sucesso de *The Glass Menagerie* e *The Night of the Iguana*. O próprio dramaturgo argumentou a esse respeito no prefácio de suas *Memórias* (2006, p. 18), no qual aborda *Out Cry*:

Desde *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana] as circunstâncias de minha vida exigiram-me um estilo de redação dramática cada vez menos tradicional: estou me referindo às peças como *The Gnädiges Fraulein* [A Senhora Piedosa], *In the Bar of a Tokyo Hotel* [No Bar de um Hotel de Tóquio] e, mais recentemente, a última produção de *Out Cry*.¹¹⁵

A partir deste breve panorama do trabalho diversificado de Tennessee Williams exposto acima, exemplificaremos o estudo das matrizes ficcionais de sua obra com a abertura contundente do conto *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [27 Carros de Algodão], ao combinar a introdução ou apresentação com a complicação. Ao leitor, pela voz narrativa em terceira pessoa, é revelado o tempo, um fim de tarde durante o verão; logo após, o espaço, através da descrição dos campos amarelados de capim-cevada na área rural do Mississippi: “Era fim de tarde. Os descaroçadores de algodão bombeavam [...] Uma delgada fibra de algodão flutuava no ar ensolarado, cruzando a cinzenta estrada de terra batida...”¹¹⁶

Logo em seguida, de maneira sucinta, como convém à ficção curta, os três personagens são desvendados, através do narrador instaurado em terceira pessoa: a Sra.

¹¹⁵ Since *The Night of the Iguana*, the circumstances of my life have demanded of me a continually less traditional style of dramatic writing: I am referring to such works as *The Gnädiges Fraulein*, *In the Bar of a Tokyo Hotel*, and, most recently, the latest production of *Out Cry*. And, to an extent, the style of these memoirs.

¹¹⁶ It was late in the afternoon. The gin stands were pumping (...) A fine lint of cotton was floating through the sunny air, across the tired gray road... (WILLIAMS, 1985, p. 79).

[Mrs.] Jake Meighan e o “hóspede” [*guest*] do Sindicato dos Plantadores [O termo original era *Syndicate Plantation*: optou-se por Sindicato Rural na tradução por se tratar de uma entidade patronal] estavam sentados no balanço do alpendre. Embora estranhemos a tradução como “hóspede” por se tratar de alguém que sequer foi convidado e, dessa forma, nem poderia ser considerado como tal, por enquanto, no conto, ele é tratado de forma pejorativa, exclusivamente com apelidos: “o homenzinho, o administrador, homem, sujeitinho, baixote, nanico, um sujeito baixinho”. O personagem adquirirá o nome próprio de Silva Vicarro somente mais tarde, na dramaturgia. Ao empregar a narração em terceira pessoa, não se limita o campo de visão; o narrador onisciente move-se livremente nas mentes dos personagens; contudo, sem oferecer identificação completa.

Quinze carretas de algodão já terminadas haviam sido encaminhadas para o estado de Arkansas. Todavia, praticamente a metade ainda seria processada, mesmo com as máquinas trabalhando a toda velocidade. Jake Meighan, o marido, terminaria o serviço de processar a primeira colheita de setembro dos vizinhos por volta de uma ou duas horas após o anoitecer. É importante assinalar a presença do tempo cíclico, aqui representado pela “colheita de setembro”.

O narrador elucida o pretexto da ida do Homenzinho à propriedade de Jake Meighan: recorrer a ele para o descaroçamento do algodão devido ao incêndio criminoso ocorrido na noite anterior, causa da destruição do descaroçador de algodão do Sindicato Rural dos plantadores, cujo comando era realizado pelo próprio superintendente, denominado Silva Vicarro somente mais tarde, na peça, conforme já enfatizado anteriormente. Para que o algodão colhido em bruto fosse vendável, era preciso primeiro descaroçá-lo. Visto que Jake, também plantador de algodão, possuía um descaroçador, o Homenzinho o procurou para tratar do serviço de descaroçamento dos vinte e sete carros de algodão que não poderiam ser descaroçados no Sindicato. Ao contrário da peça, em que o ato de Jake é explicitado em cena, na ficção curta parece haver uma remissão indireta ao incêndio premeditado através do uso da ironia e do sarcasmo por parte do narrador, uma vez que apesar de “maior e melhor equipada”, a usina não era “à prova de fogo”:

Para ele [Jake], essas vinte e sete carretas cheias de algodão significavam um excelente negócio, mas não de todo inesperado. O Sindicato geralmente fazia seu próprio descaroçamento. De fato, a usina de beneficiamento deles era maior e mais bem equipada do que a de Jake. No entanto, não era à prova de fogo e, na noite anterior, quando um clarão vermelho surgiu no horizonte, ao sul de suas terras, Jake

comentou enigmaticamente com a esposa que talvez viesse a fazer um bom negócio no dia seguinte. Não se equivocara.¹¹⁷

Nota-se o uso do mínimo de caracterização através da apresentação: o perfil dos poucos personagens os quais transitam pela intriga e simbolizam o mundo que visam representar se delineia através dos diálogos e das observações sutis no desenrolar do enredo, das descrições curtas, porém significativas e por meio das pistas na narrativa. Pouco a pouco, a ironia é utilizada para que se possa dialogar com o leitor alerta, aberto ao poder da sugestão. O administrador da fazenda vizinha considera a Sra. Meighan bonita, mas a mesma, que responde prontamente aos seus comentários, além de ser mais ágil nas réplicas na ficção curta, se julga muito grande. O aspecto do porte físico de Flora vem à pauta do diálogo por meio do comentário provocante do Homenzinho, assunto causador de estranheza por parte do leitor ao ser abordado por pessoas não exatamente íntimas entre si, as quais normalmente manteriam um nível de formalidade mais acentuado:

“Você é bonita,” observou o administrador para a Sra. Meighan.

“Não, num sou,” ela retrucou de maneira indolente, “Eu sou muito grande.”

“Eu digo que você é bonita,” ele insistiu. “Eu gosto de mulheres grandes.”

Com o rabo dos olhos, a Sra. Meighan notou que ele lambia os lábios ao olhar para o seu corpo. A expressão nos olhos dele a chocou um pouco. Mas não a desagradou.¹¹⁸

Neste ponto o narrador onisciente a caracteriza como alguém dotada de um jeito infantil, apesar de lascivo, por “mergulhar numa passividade voluptuosa”. A infantilidade de Flora também é observável no conto, não apenas relacionada à posição submissa em relação ao marido, mas por diversas outras pistas oferecidas ao leitor, assim como ocorre na dramaturgia: a personagem encontra-se no balanço quando o “baixote” se encosta ao seu lado; ela usa sandálias de pelica branca, modelo apropriado para crianças. Além disso,

¹¹⁷ These twenty-seven wagons full of cotton were a big but not a totally unexpected piece of business for Jake. The syndicate usually did their own ginning. In fact their plant was larger and better equipped than Jake's. It was not fireproof, however, and when Jake, sitting on his porch last night, saw a flickering red glare on the southern horizon he mysteriously remarked to his wife that it looked like he might be doing a pretty big piece of business tomorrow. He was not mistaken. (WILLIAMS, 1985, p. 43)

¹¹⁸ “You're beautiful,” the syndicate man remarked to Mrs. Meighan.

“Naw, I ain't,” she objected lazily, “I'm too big.”

“I say you're beautiful,” he insisted. “I like big women.”

Out of the corner of her eye, Mrs. Meighan could see him licking his lips and looking down at her body. The look in his eyes shocked her a little. But not unpleasantly. (WILLIAMS, 1985, p.43,44)

o narrador relata que a Sra. Meighan notara suas pernas desnudas precisando ser depiladas, por estar ciente que, apesar da mesma haver se barbeado [o termo original é *shaved*] recentemente, observa-se o perceptível crescimento dos pelos:

Sentindo-se um pouco tonta, ela removeu alguns flocos de fibra de algodão das bochechas úmidas e recostou-se no balanço que mantinha preguiçosamente em movimento com os saltos inclinados de suas sandálias brancas infantis. Tinha as pernas desnudas. Elas haviam sido depiladas não faz muito tempo, mas já estava na hora de fazê-lo novamente. O suor escorria em filetes sinuosos por entre os tocos de pelo escuro (...) Um enxame de moscas zumbia ao seu redor. O pequeno homem do sindicato dos plantadores espantava-as com seu chicote. Às vezes batia nas pernas desnudas da Sra. Meighan tão fortemente que deixava uma pequena marca vermelha.¹¹⁹

Tal enxame de moscas mostra-se presente no conto por meio do comentário do narrador acima mencionado e pelo gesto do “sujeito baixinho”, ao espantar os insetos com o chicote. Além do mais, há um breve diálogo sugestivo seguido de nova explicação esclarecedora com toques sutis, porém reveladores, sobre a situação aparentemente sigilosa reinante entre os dois. A linguagem utilizada pela Sra. [Mrs.] Jake Meighan, adaptada à situação de inferioridade, denominada preconceituosamente apenas com o nome do marido e notadamente dependente de suas atitudes nefastas, a princípio, por mera sobrevivência, pode também denotar ao leitor alerta seu baixo nível de escolaridade e consequentemente, de forma mais abrangente, uma crítica decorrente à falta de acesso da população aos estudos, ao trabalho e à consequente autonomia de vida:

“Pare de bater com essa coisa em mim”, protestou finalmente a mulher.

“Só estou espantando as moscas”, retrucou ele.

“Deixe as coitadinhas em paz. Não estão incomodando.”

A bem da verdade, a Sra. Meighan estava até gostando das cócegas que as moscas faziam ao subir por suas pernas. Também apreciava as lambadas do chicote quando o homenzinho não batia muito forte. No geral, sentia-se bastante confortável. Mas gostaria de não ter dado cabo daquele engradado de Coca-Cola. A preguiça e o cansaço a dominavam.

¹²⁰

¹¹⁹ Feeling a bit fainty, she (...) leaned back in the swing which she kept lazily in motion with the lopsided heels of her white kid slippers. Her legs were bare. They had been shaved not so long ago but now they needed shaving again. The sweat trickled deviously between the stubbles of dark hair (...) A swarm of flies was buzzing around her. The little man from the syndicate plantation kept brushing them off with his riding crop. Sometimes he struck her bare legs so smartly that it left a small red mark. (WILLIAMS, 1985, p.44)

¹²⁰ “Quit that swithching me! The woman finally protested.

Portanto, conclui-se que enquanto no conto o Homenzinho é o primeiro a tocar na questão do porte físico grande de Flora, já na peça, apenas na Cena II, o marido, agora um personagem de maior relevância, conduz o diálogo de forma diferente e perspicaz a fim de que tal tópico seja abordado para tirar proveito da situação e provocar seu interesse por sua “boneca”. Jake chama a esposa de Nenê, apelido que também causa certo espanto por parte do leitor. Já no desfecho, Flora, segura de si, informará que a partir de então, será chamada de Mamãe, ao invés de Nenê, atitude esta prova da segurança conquistada e de sua autoconfiança:

JAKE (*com orgulho*): Seu Vicarro – Quero que conheça Dona Meighan. Nenê, esse moço tá arrasado e eu queria que animasse ele. Ele acha que tá sem sorte porque a máquina dele pegou fogo. Ele tem vinte e sete carros de algodão para descarregar. Uma encomenda urgente dos seus maiores clientes em Móbile. Eu disse pra ele, seu Vicarro, o senhor devia dar graças – não porque a máquina pegou fogo, mas porque agora, por acaso, eu posso pegar esse trabalho. Diz pra ele como ele tem sorte!

FLORA (*nervosa*): Aposto que ele não vê sorte da máquina pegá fogo.

VICARRO (*ácido*): Não, dona.

JAKE (*rápido*): Seu Vicarro. Têm caras que casam com a garota quando ela é pequena e magra. Eles gostam das miúdas, né? [...]

FLORA (*envergonhada*): Jake! [...]

JAKE: Não quero nada pequeno, não numa mulher. Não tô atrás de nada *petite*, como dizem os franceses. Isso é o que eu queria e consegui! Olha pra ela, seu Vicarro. Olha ela ficando corada! (*Ele agarra Flora pela nuca e tenta virá-la*).¹²¹

“I’m just shooin’ the flies off,” said the man.

“Leave ‘em be. They don’t hurt nothin’.”

As a matter of fact she rather liked the tickling sensation of the little man’s whip when he didn’t swing it too hard. Altogether she was rather comfortable. But she wished that she hadn’t finished up that case of cokes. She felt so terribly lazy and tired. (WILLIAMS, 1985, p. 44)

¹²¹ JAKE (*proudly*): Mr. Vicarro – I want you to meet Mrs. Meighan. Baby, this is a very down-at-the-mouth young fellow I want you to cheer up fo’ me. He thinks he’s gone out of luck because his cotton gin burned down. He’s got 27 wagons full of cotton to be ginned out on a hurry up order from his most important customers in Mobile. Well, suh, I said to him, Mr. Vicarro, you’re to be congratulated – not because it burned down, but because I happen to be in a situation to take the business over. Now you tell him just how lucky he is.

FLORA (*nervously*): Well, I guess he don’t see how it was lucky to have his gin burned down.

VICARRO (*acidly*): No, ma’am.

JAKE (*rapidly*): Mr. Vicarro. Some fellows marry a girl when she’s little an’ tiny. They like a small figure. See? [...]

FLORA: (*bashfully*) Jake! [...]

JAKE: I don’t want nothing little, not in a woman. I’m not after nothing *petite*, as the Frenchmen call it. This is what I wanted – and what I got! Look at hr, Mr. Vicarro. Look at her blush! (*He grips the back of Flora’s neck and tries to turn her around*). (WILLIAMS, 2000, p. 313-314).

Mais adiante, no decorrer da troca de comentários entre o Homenzinho e Flora, que já implica o início de um jogo não explícito de atração mútua, conforme o trecho identificado abaixo, Vicarro deixa diversas insinuações nas entrelinhas em uma conversa mais complexa:

FLORA: Seu Vicarro, o senhô tá tomando liberdade demais.

VICARRO: A senhora não leva nada na brincadeira?

FLORA: Isso não é brincadeira.

VICARRO: Então por que o risinho?

FLORA: Tenho cócegas. Para com o chicote.

VICARRO: Só estou espantando as moscas.

FLORA: Por favô, deixa elas. Elas num faz mal a ninguém.

VICARRO: Acho que gosta de um chicote.

FLORA: Num gosto. Quero que pare.

VICARRO: Ia gostar até mais forte.

FLORA: Não, não ia.

VICARRO: Essa mancha roxa no seu pulso - ¹²²

Toda esta matéria ficcional depende centralmente de entendimentos e de fatos “não ditos”, mas insinuados, conforme também já detectado na obra de Tennessee Williams através da exemplificação no capítulo II, em *The Dark Room* (peça e conto) e *Something Unspoken* e o conto “Happy August the Tenth”. Lembremos que, em *The Dark Room*, fruto de análise no capítulo II, a temática de questões preocupantes e prioritárias enfrentadas pela sociedade foi levantada: a pobreza, a falta de acesso aos estudos e a

¹²² FLORA: Mr. Vicarro, you’re getting awf’ly familiar.

VICARRO: Haven’t you got any fun-loving spirit about you?

FLORA: This isn’t fun.

VICARRO: Then why do you giggle?

FLORA: I’m ticklish! Quit switching me, will yuh?

VICARRO: I’m just showing the flies off.

FLORA: Leave ‘em be, then, please. They don’t hurt nothin’.

VICARRO: I think you like to be switched.

FLORA: I don’t. I wish you’d quit.

VICARRO: You’d like to be switched harder.

FLORA: No, I wouldn’t.

VICARRO: That blue mark on your wrist- (WILLIAMS, 2000, p. 321-322).

simples sobrevivência, aspectos corroborados por meio do linguajar não erudito da Sra. Lucca/Pocciotti. Podemos concluir desta forma que se utiliza matéria denunciadora da desigualdade social e da constatação da falta de suporte familiar devido à doença, à intolerância étnica, à imigração, às guerras e às crises econômicas, o jogo, a gravidez inesperada e indesejada da filha, além da permissividade em relação às visitas do ex-namorado, agora casado com outra, embora relativamente provedor. Portanto, Tennessee Williams tratou de questões relacionadas à linguagem para conferir um tom apropriado de crítica social às aparências enganosas, embora nem sempre tenhamos leitores dispostos a notar tais revelações. Cabe lembrar que não é só com a escolha de temas que a literatura retrata e denuncia a desigualdade social, mas também através do falar, dos gestos, atitudes e hábitos de personagens cujas condutas revelam a sociedade da época e o comportamento humano em geral.

Da mesma maneira, ao analisarmos as denúncias astutas na ficção curta de Frank O' Connor, nota-se a matéria ficcional igualmente polêmica assim como o uso da linguagem não letrada para denunciar a falta de oportunidade de escolaridade e de sobrevivência oferecidas à população, que sofre com a falta de controle de natalidade e de métodos contraceptivos disponíveis: como consequência, o agravamento da situação de penúria. Nesse sentido, observa-se ainda a temática velada da falta de propósito da guerra em meio à amizade por vezes conquistada entre católicos e protestantes.

Na sequência do conto “27 Carros de Algodão”, o Homenzinho, ou melhor, o Superintendente do Sindicato dos Plantadores de Algodão, que afirma “nunca ter dado bola para as miudinhas”, chega a comparar o tamanho de Flora não somente com a América, mas com o Hemisfério Sul, ao passo que o marido afirmara que “ela é a maior mulher nessa parte do estado.” A Sra. Meighan, por sua vez, compara o superintendente com uma pulga; ao fazer comentários sobre o porte físico franzino do homem, Flora encontrou uma maneira de reagir às insinuações maldosas e irônicas feitas previamente sobre sua corpulência e obesidade:

“Ah, mulheres grandes como você não me enganam!”

“Por que fica repetindo essa história de eu ser grande? Pensa que eu não sei? O Jake diz que está pra ver mulher tão grande quanto eu por essas bandas!”

“Eu nunca vi nenhuma maior”, disse o administrador da fazenda.

“Você é um nanico, isso é o que *você* é. Você não é maior do que uma pulga.”

O homem riu.¹²³

Em meio à sua aparente “passividade voluptuosa”, o flerte continua, nas palavras, na postura corporal e nos gestos; os dedos do Homenzinho apertavam seu pulso; porém, não conseguia circundar sua munheca por completo ao grunhir:

“Hummm! Hummm!” (...) “Você é tão grande!”

“A América também é,” respondeu ela de forma abobalhada.

“Quem falou em América? Por acaso eu disse algo sobre a América? Pro inferno com a América! Você é maior que todo o hemisfério sul!”

“Para com isso!”, queixou-se com uma voz estridente.

O Homenzinho começara a torcer o pulso dela. Agora ele ria e lhe dava pancadas ardidadas com o chicote.

“Que bruto que você é!”, gemeu ela.¹²⁴

Da mesma forma, também na Cena II da dramaturgia, haveria menção ao seu tamanho em comparação à América:

VICARRO: A senhora é uma mulher delicada. É também muito grande.

FLORA: Como a América. Grande.

VICARRO: Que comentário engraçado.¹²⁵

Na ficção curta, neste íterim, Jake cuida dos vinte e sete carros de algodão trazidos pelo administrador para descaroçar enquanto Flora “entretém o visitante”; um

¹²³ “Aw, I know you big women!”

“What makes you rub it in so much about me bein’ big? You think I don’t know it? Jake says that I am the biggest woman in this part of the state!”

“I never seen one bigger,” said the syndicate man.

“You’re a shrimp, that’s what *you* are. You’re no bigger than a flea.”

The man laughed. (WILLIAMS, 1985, p. 45)

¹²⁴ “Ummm!Ummm! He grunted. “You *are* big!”

“So is America,” she answered foolishly.

“Who said anything about America? Did I say anything about America? Hell with America! You’re bigger’n the whole southern hemisphere!

“Quit that!” she whimpered shrilly.

The little man had started twisting her wrist. Now he laughed and struck her smartly with the riding crop.

“You play too rough!” she groaned. (WILLIAMS, 1985, p.46).

¹²⁵ VICARRO: You’re a delicate woman. A pretty big woman too.

FLORA: So is America. Big.

VICARRO: That’s a funny remark. (WILLIAMS, 1985, p.322)

jogo de insinuações que opera pelo contraste se estabelece. Apesar da estranheza gerada, é possível que o leitor comece a se dar conta da atração do Homenzinho por Flora e, ao mesmo tempo, da quebra do padrão usual de proporções entre as figuras feminina e masculina, pois Flora é corpulenta e de porte físico grande, ao passo que o Homenzinho é de baixa estatura e franzino. O motivo implícito pelo qual Jake deixa Flora e o Homenzinho mais à vontade, para que ele pudesse desfrutar da chamada “política da boa vizinhança”, é de fundamental importância para a compreensão do leitor:

Enquanto o algodão era descaroçado, a Sra. [Mrs] Meighan dava tudo de si para entreter o administrador da fazenda. Porém, o calor havia mexido com sua cabeça. Dissipara-se o efeito estimulante das várias garrafas de Coca-Cola consumidas durante a longa e abrasadora tarde, e agora ela se sentia completamente anestesiada.¹²⁶

Mais adiante, no transcorrer da narrativa, o enredo irá se desenrolar no interior da casa da Sra. Meighan; através da crescente debilitação de suas supostas tentativas de resistência apresentadas anteriormente, finalmente a mesma não conseguirá mais evitar os avanços descarados e cederá à “sedução” do superintendente do Sindicato de plantação de algodão:

“Onde você vai?”, perguntou o homem abruptamente. Ele também havia se levantado do balanço. Ela virou a cabeça e o fitou com uma expressão aflita (...) ela mal era capaz de distinguir os contornos da figura dele.

“Fique aí! Não venha atrás de mim!, ordenou. Mas sua voz soou indistinta e confusa (...)

“Onde você vai?”, ele repetiu, dessa vez num tom levemente agressivo.

“Vou entrar”, ela disse.

“Pra quê?”

A Sra. Meighan lançou um olhar lânguido para os campos amarelados de capim-cevada (...) Se gritasse bem alto, o mais alto possível, talvez seu marido ou alguns dos negros ouvissem...

Mas ela mal conseguia abrir a boca. Quanto mais dar um grito.

“Vai fazer o que aí dentro?”, o pequeno homem exigiu saber num tom ainda mais severo.

¹²⁶ Mrs. Meighan was now doing her level best to entertain the plantation manager while his cotton was being ginned. But the heat had done something to her head. She had lost the stimulating effect of several cokes drunk during the long, blazing afternoon and now she felt utterly dumb. (WILLIAMS, 1985, p. 43)

Ela deu mais alguns passos arrastados para frente e, exaurida, apoiou-se na porta de tela (...) ¹²⁷

O Homenzinho questiona o motivo que a leva a entrar em casa e não aceita a desculpa de que Flora iria fazer limonada, fornecendo-lhe uma resposta irônica, além de ser tão abusada quanto seus comentários anteriores:

“Eu só vou fazer um pouco de limonada,” choramingou ela. “Você fica aqui na varanda agora e o vigia descarregar seu algodão.”

“Eu vou entrar também,” ele afirmou decididamente. “Vou espremer os limões.”

Ele deu mais um passo, ergueu o joelho e arrojou-o contra seu flanco. ¹²⁸

Quanto à ironia, que sempre envolve contraste, discrepância entre o esperado e o real, está presente através do uso da ironia de afirmação, tal como no comentário “Vou espremer limões”, na qual diz algo em que não acredita, mas indica pelo tom o que realmente quer dizer. Outras vezes utiliza a atenuação, relatando menos do que a ocasião mereceria como forma de intrigar o leitor e também aplica a ironia de situação, o paradoxo, a fim de surpreender o leitor. No conto em questão, aliado ao poder da sugestão, o leitor é conduzido para o desenlace da situação:

“Entre logo!” O pequeno homem sibilou. “Entre logo aí dentro!”

Ela sentia as lágrimas quentes inundando-lhe os olhos, constringindo-lhe a garganta. Toda a resistência vazou como água de sua carne e ela se deixou conduzir pela ponta do chicote, cruzando a porta para adentrar a escuridão do hall. Ouviu a porta de tela ser fechada e aferrolhada.

“Será noite quando eles acabarem”, o pequeno homem cochichou. ¹²⁹

¹²⁷ “Where you goin’?” the man asked sharply. He had also gotten up from the swing. She looked anxiously back at him (...) she could barely distinguish the outlines of his figure.

“Stay where you are!” she commanded. But her voice sounded indistinct and fuzzy (...)

“Where you goin’?” he repeated, this time with a slightly menacing tone.

“What f’r?”

Slowly she looked out over the coppery fields of Johnson grass (...) If she called out very loudly, at the top of her voice, perhaps her husband or some of the negroes would hear...

But she was barely able to open her mouth. Much less utter a cry.

“What you goin’ in f’r?” the little man demanded still more sharply.

She shuffled forward a few steps more and leaned exhausted against the screen door.

(WILLIAMS, 1985, p. 47).

¹²⁸ “I’m just goin’ in t’ make a li’l lemonade,” she whimpered. “You stay out here on the porch, now, an’ watch them ginnin’ out your cotton.”

“I’ll go in too,” he said firmly. “I’ll squeeze the lemons.”

He came forward another step, raised his knee and thrust it against her side. (WILLIAMS, 1985, p. 48).

¹²⁹ “Get on in there!” the little man hissed. “Get on inside the door!”

Com base nos recursos implícitos, o leitor é levado a compreender as revelações presentes no jogo entre o que é e o que parece ser nas relações, a tensão entre aquilo que é dito e aquilo que não se pode dizer, devido à manutenção das aparências convenientes e às regras de conduta impostas pela sociedade sempre aos outros. Obviamente, a alusão à história através da paródia da política da boa vizinhança de Roosevelt e do contexto do Sul dos Estados Unidos nos anos da Depressão também figura por todo o conto.

O título da peça que dá nome ao volume, *27 Wagons Full of Cotton: a Mississippi Delta Comedy* constitui, em termos dos padrões rítmicos da métrica em língua inglesa, um pentâmetro trocaico, ou melhor, um conjunto de cinco sílabas fortes seguidas por fracas: “TWEN-ty SEV-en WAG-ons FULL of COT-ton”. Segundo nota de tradução do Grupo TAPA: “Procurou-se, tanto quanto possível, preservar esse padrão na tradução para o português: `VIN-te SE-te CAR-ros de AL-go-DÃO`, ficando o último pé quebrado” (2012, p. 35).

O subtítulo da peça *27 Carros de Algodão (Uma Comédia do Delta do Mississípi)*, além de remeter o leitor ao Sul dos Estados Unidos, informa tratar-se de uma comédia.

A implicação histórica e social refere-se ao contexto encontrado após a Primeira Guerra Mundial, a febre de negócios no mundo capitalista baseada na especulação que provocou a Crise Econômica de 1929, devido à superprodução de mercadorias e à consequente saturação dos mercados consumidores durante a Depressão Econômica, evento determinante na década de 30 nos Estados Unidos. Consequentemente, tais acontecimentos sócio-históricos encontram-se presentes na obra de Tennessee Williams, conforme já salientado durante a análise de *The Dark Room* (peça e conto), elaborada no capítulo II (estas referências iniciais estão principalmente discutidas nas páginas 52 e 53).

Em *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, ao analisar as *Décadas da Discordância: 1920-1940*, o historiador canadense Sean Purdy¹³⁰ [et al] elucida (2007, p.168):

She felt the hot tears coming into her eyes and constricting her throat. All the resistance flowed out of her flesh like water and she allowed herself to be propelled by the tip of the riding crop through the door and into the darkness of the hall. She heard the screen drawn shut and the latch fastened.

“It’ll be night,” the little man whispered, “before they git through.” (WILLIAMS, 1985, p. 48)

¹³⁰ Sean Purdy é Professor da América Independente com ênfase nos Estados Unidos, no Departamento de História da Universidade de São Paulo. Atualmente trabalha num projeto comparando *slums*, guetos e

A história das décadas de 1920 e 1930 é um estudo de contrastes em muitos aspectos, depois da derrota da agenda progressista, os anos 1920 viram um crescimento econômico e a retomada do conservadorismo na sociedade, nas políticas e na cultura. Nessa “nova era” as grandes corporações recuperaram a direção da economia com a ajuda dos governos que, abruptamente, abandonaram reformas, marginalizaram movimentos sociais e instituíram novas restrições contra trabalhadores, mulheres, negros e imigrantes. Porém, a economia robusta acendeu a esperança da população de compartilhar dos novos padrões de consumo, lazer e cultura de massa.

Conforme já abordado no capítulo anterior dessa tese, a queda da Bolsa de Nova York e a Grande Depressão começaram a ser superadas com a política do *New Deal*, saída nacional que representou um marco na passagem do capitalismo clássico e liberal para o capitalismo monopolista e estatal. Da Grande Depressão, resultou o intervencionismo estatal, diversos problemas sociais e nova corrida armamentista.

Ainda segundo Sean Purdy [et al] (2007, p.174-175), ao discutir os efeitos da quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, no subtítulo *Crise Econômica*:

As amplas esperanças da “nova era” faliram na “Quinta Negra”, 24 de outubro de 1929. Nesse dia, a Bolsa de Valores nos Estados Unidos caiu em um terço, dando origem à pior crise econômica na história do capitalismo mundial. Muitos especuladores perderam de uma só vez tudo o que haviam investido. Os jornais reportaram 11 suicídios de investidores de Wall Street. Os efeitos no país como um todo alongaram-se pelos anos seguintes. Até 1932, 5 mil bancos americanos haviam falido, a produção industrial caíra 46%, o Produto Interno Bruto (PIB) diminuía um terço e os preços, a metade. Falta de dinheiro na economia significava um declínio brusco de poder aquisitivo. Indústrias e comerciantes reduziram preços, produção e, mais importante, emprego. Até 1932, mais de 15 milhões de americanos ou 25% do total da população economicamente ativa ficaram desempregados. Aquele símbolo potente do capitalismo americano, a Ford Motor Company, que, em 1929, empregava 128 mil trabalhadores, contava com somente 37 mil em agosto de 1931. A taxa de desemprego ficou durante a década inteira no nível de 20%, enquanto um terço da mão-de-obra nacional também teve horas ou salários reduzidos.

É importante frisar que o estado do Mississípi é localizado na região sudeste dos Estados Unidos, caracterizada pela predominância de fazendas. No começo dos anos 30, essa região foi atingida pela Grande Depressão e suas consequências, tais como a quebra de estabelecimentos comerciais e industriais, desemprego e endividamento de fazendeiros, muitos dos quais foram à falência devido à emancipação dos escravos e à perda de vidas

favelas em São Paulo, Chicago e Toronto. Também coordena um projeto com alunos de graduação sobre a USP e a ditadura militar no Brasil.

derivada da Guerra Civil Americana. A economia do Mississípi demorou décadas para se recuperar parcialmente da destruição causada pela Guerra Civil, cujos efeitos persistem até os dias de hoje. Naquela época, o Novo Acordo de Roosevelt conseguiu fundos para a economia do Mississípi em virtude da criação de várias agências e programas, como o programa *Equilibrando Agricultura com Indústria* [*Balancing Agriculture with Industry*]¹³¹, com o propósito de promover o desenvolvimento econômico e industrial, acelerado em 1941, com a entrada do país na Segunda Guerra Mundial. O crescimento continuou, mesmo depois do fim da guerra, em 1945. Antes disso, o Mississípi era o quinto estado mais rico do país.

Apesar da industrialização, a manufatura do Mississípi era muito fraca, e o Estado ainda muito dependente da agropecuária. Devido à onda de mecanização nas fazendas, muitos trabalhadores rurais ficaram desempregados. O processo de industrialização e de diversificação da economia perdura na região até hoje.

Nesse sentido, na introdução do volume *27 Carros de Algodão e outras peças em um ato* (2012, p. 16), Maria Silvia Betti analisa a forma como a crítica tem lidado com a obra de Tennessee Williams e descreve o contexto histórico ligado à sua criação:

O lirismo presente na dramaturgia de Tennessee Williams, geralmente encarado como resultado exclusivo da figuração dos processos subjetivos da memória do indivíduo é indissociável da representação do Sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas. O Sul norte-americano é historicamente impregnado por tensões e contradições acumuladas ao longo do tempo e que decorrem diretamente das principais transformações ligadas às estruturas de trabalho, convívio e pensamento nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Ao tomar como matéria dramática os efeitos gerados por essas transformações, Tennessee engendra, em suas peças, situações ao mesmo tempo representativas e críticas de várias facetas constitutivas da sociedade sulista e da ideologia dominante no país.

Tennessee Williams mistura certa dose de ironia a partir do título com algo concreto: a própria situação dos fazendeiros norte-americanos no Mississípi frente ao poder do Sindicato Rural, nos arredores de *Blue Mountain*, na época do programa de

¹³¹ O plano concebido por Hugh White, prefeito de Columbia antes de ser eleito governador do Mississippi por duas vezes (1936-1940 e 1952-1956), visava trazer novo crescimento econômico para Columbia e lançou o programa chamado “Balance Agriculture with Industry”, mais tarde adotado pelo Mississippi durante a Grande Depressão dos anos 30, plano no qual as municipalidades podem obter novas indústrias através de canais de financiamento público. Os dados referidos têm como base as consultas realizadas em março de 2016 ao website: <<http://mshistory.k12.ms.us/articles/224/economic-development-in-the-1930s-balance-agriculture-with-industry>>

reformas do governo de Franklin D. Roosevelt: a política do *New Deal*, o Novo Acordo elaborado com a intenção de minorar os problemas sociais originados devido à crise de 1929 no campo das relações entre capital e trabalho. Dentre as medidas adotadas, devemos lembrar que figurava a limitação da produção, em especial a dos cultivos de tabaco e algodão. A própria alusão aos 27 carros de algodão já deixa a ironia nas entrelinhas, visando o leitor alerta, cuja curiosidade será suscitada em relação ao número de carros e à passagem de tempo necessária para tal empreitada, utilizado para que se concretizasse a trama denominada “política da boa vizinhança” entre Flora e o pequeno homem, e o consequente lucro de Jake.

Em suma, tal como no conto, há na peça, três personagens atuando nas cenas deste lucrativo triângulo “financeiro”, movidos por seus próprios interesses para se beneficiar da situação: Jake usa a esposa como mercadoria de troca enquanto efetua o serviço para Vicarro, o qual tem a tarefa executada completamente e ainda usufrui dos “préstimos” de Flora, que por sua vez, adquire uma posição melhor nas relações, por conviver com o marido agora como Mamãe ao invés de Nenê, além de se distrair com o superintendente. Porém, todos têm nome próprio na dramaturgia, inclusive “o sujeito baixinho”:

JAKE MEIGHAN, o marido, proprietário de um descaroçador de algodão; “um homem gordo de sessenta anos”,

FLORA MEIGHAN, sua esposa, também chamada de Nenê no início, embora queira ser chamada de Mamãe ou Mãe no final do terceiro ato,

SILVA VICARRO, superintendente do Sindicato Rural.

Além desses, as vozes aparecem após o incêndio.

Logo na rubrica inicial, a referência espacial, que remete ao espaço a ser sugerido cenicamente, remete o leitor ao Mississípi na época da Depressão Econômica e ao início da gestão Roosevelt, durante a qual os fazendeiros ficaram arruinados e em condições de vida precárias: “Toda a ação acontece na varanda da frente de uma casa rural dos Meighan perto de Blue Mountain, Mississípi”.¹³²

¹³² All of the action takes place on the front porch of the Meighans` residence near Blue Mountain, Mississipi. (WILLIAMS, 1984. p. 307)

Na abertura, a Cena I indica a ambientação característica do toque infantilizado da personagem Flora:

A varanda é estreita, encimada por um telhado também estreito. (...) Nas janelas, leves cortinas brancas e amarradas ao meio, com esmero feminino, por laços de cetim azul-bebê. O efeito não é diferente de uma casa de bonecas.¹³³

O momento de tensão se apresenta em meio a um fim de tarde, no qual “o crepúsculo é levemente rosado”: Jake saíra sorrateiramente pela porta de frente, com um galão de querosene, indício de sua participação no incêndio no Sindicato Rural. O contexto sócio-histórico é refletido através da demonstração das dificuldades enfrentadas pelas famílias para garantir sua própria sobrevivência. A autoria do ato fica clara logo na rubrica da Cena I, pois a peça principia a partir da descrição acima da atitude suspeita do marido, vizinho arrendatário de terras e proprietário de um descaroçador. Jake desaparecera em seu Chevy, embora Flora o chamasse de maneira pueril, ingênua e dependente:

CENA I

É fim de tarde e o crepúsculo é levemente rosado. Logo após subir as cortinas, Jake Meighan, um homem gordo de sessenta anos, sai sorrateiramente pela porta da frente e contorna a casa correndo, carregando um galão de querosene. Um cachorro late para ele. Ouve-se o barulho de um carro sendo ligado e logo desaparecendo ao longe. Após um momento, Flora chama de dentro de casa.

FLORA: Jake! Perdi minha bolsa branca! (Mais perto da porta.) Jake? Vê se deixei no balanço. (Pausa.) Será que deixei na caminhonete? [...] Ja-ay-a-a-ake! (Ao longe uma vaca muge com a mesma inflexão. Há uma explosão abafada a mais ou menos uma milha de distância. Uma estranha luz trêmula aparece, reflexo das chamas da explosão. Vozes ao longe exclamam.)¹³⁴

¹³³ The porch is narrow and rises into a single narrow gable. (...) At the windows are fluffy white curtains gathered coquettishly in the middle by baby-blue satin bows. The effect is not unlike a doll's house. (WILLIAMS, 1984, p. 307)

¹³⁴ SCENE I

It is early evening and there is a faint rose dusk in the sky. Shortly after the curtain rises, Jake Meighan, a fat man of sixty, scrambles out the front door and races around the corner of the house carrying a gallon can of coal-oil. A dog barks at him. A car is heard starting and receding rapidly in the distance. A moment later Flora calls from inside the house.

FLORA: Jake! I've lost m' white kid purse! (closer to the door) Jake? Look'n see 'f uh laid it on the swing. (There is a pause). Guess I could've let it in th' Chevy? [...] Ja - ay- a a ake! (A cow moos in the distance with the same inflection. There is a muffled explosion somewhere about half a mile away. A strange

O teor da relação entre Jake e Flora beira a infantilização da esposa, fruto não apenas da forma como o marido a trata, mas do modo como ela própria interage com ele, aceitando sem questionar idas e vindas sem justificativa, recebendo ordens visto que sequer é informada dos acontecimentos, embora seja obrigada a partilhar a responsabilidade encobrindo/ omitindo a verdade: o fato suspeito de que seu marido fora ao local do incêndio e retornara depois do ocorrido.

A maneira como é tratada por Jake verbalmente e inclusive fisicamente evidencia uma relação com nuances sadomasoquistas, visando exclusivamente manter interesses financeiros e de acomodação.

O público vê Jake furtivamente se esgueirando e saindo com um galão de querosene. Uma explosão é ouvida ao longe e algumas vozes, representativas da vizinhança aqui apresentada através da sugestão sonora, participam da confusão ao redor. Uma das vozes a convida para ir ver o fogo; no entanto, apesar de surpresa, como uma criança, Flora decide ficar, pois Jake levava as chaves.

Ao retornar pela lateral da casa, Jake é repreendido pela esposa por desaparecer porque ela estava com dor de cabeça, desejava tomar Coca-Cola e fora deixada sozinha.

A partir de então, ele se torna irado e fisicamente abusivo, machucando o seu pulso ao forçá-lo, na intenção de convencê-la a ficar quieta, mentir para protegê-lo e ser conivente com seu álibi: não saiu da varanda o tempo todo e ficaram no balanço, caso perguntem sobre seu paradeiro durante a explosão. Observa-se que Jake, em nenhum momento expõe a Flora a sua própria culpa pelo incêndio que destruiu o descaroador. Ele se limita a impor a ela as ordens sobre o que deverá responder se for inquirida sobre o paradeiro dele na noite do incêndio. Isso indica o teor da relação autoritária, opressora e patriarcal com que ele a trata, pois admitir abertamente sua culpa implicaria, na opinião machista de Jake, a necessidade de pedir a colaboração de Flora, causando certo rebaixamento na escala do relacionamento. Esse pedido não é feito: pelo contrário, é verbalizado sob a forma de uma ordem que ela deverá seguir sem maiores explicações. Jake não pede, entretanto, dá ordens a serem obedecidas. Além disso, cabe ressaltar um sinal agravante de submissão: a falta de identidade própria, já mencionada previamente,

pois Flora é denominada Sra. Jake Meighan, ao invés de ser chamada por seu nome. (O grifo é nosso).

Ao deixar de assumir a autoria do ocorrido até na intimidade e acreditar não precisar dar explicações, Jake, acomodado à zona de conforto ao usufruir os benefícios da relação em que visa o lucro, demonstra falta de cumplicidade e de respeito à mulher, mercadoria e moeda de troca, que se submete à sua arrogância e oportunismo sem escrúpulos. Apesar de ter o poder de virar o jogo no final, através de um paradoxo, Flora, mesmo arrasada após a prestação do “serviço”, ficará no controle da situação deste triângulo de interesses baseado no fetiche da mercadoria: o tempo roubado é substituído pelo lucro indireto atribuído à própria venda da atuação em entreter o visitante.

Na Cena II, o local é o mesmo e o tempo é o começo da tarde: “O céu está da mesma cor dos laços de cetim das cortinas - um azul translúcido e inocente”.¹³⁵

A caracterização de Jake se complementa nessa rubrica: “Jake aparece, um homem grande e resoluto, com braços que parecem pernis, cobertos de penugem loura”.¹³⁶ Em contraponto, agora dotado de nome completo na peça, Silva Vicarro, o superintendente do Sindicato Rural onde ocorreu o incêndio na noite anterior, “é um homem bem pequeno e atarracado, moreno, de origem latina. Ele veste calças de vaqueiro, botas de amarrar e uma camiseta branca.”¹³⁷

Jake retorna para casa, acompanhado do Sr. Silva Vicarro. Apesar das razões para suspeitar de Jake, Vicarro acerta com ele a venda de 27 lotes de algodão que não poderá descaroçar, uma vez que o descaroçador do sindicato fora destruído pelo fogo.

Então, Jake chama a esposa e a apresenta ao superintendente, como alguém que está arrasado e precisa ser “animado”. Comenta o fato de Vicarro possuir 27 carros de algodão para descaroçar, encomenda urgente de um de seus maiores clientes de Móbile (cidade no estado do Alabama, nos Estados Unidos). Um jogo de interesses viria a se estabelecer: Jake, suspeito por excelência do incêndio criminoso, cria artificialmente a

¹³⁵ It is just after noon. The sky is the color of the satin bows on the window curtains – a translucent, innocent blue. (WILLIAMS, 1984, p. 313)

¹³⁶ Jake appears, a large and purposeful man with arms like hams covered with a fuzz of fine blonde hair. (WILLIAMS, 1984, p. 313)

¹³⁷ Vicarro is a rather small and wiry man of dark Latin looks and nature. He wears whipcord breeches, laced boots, and a white undershirt. (WILLIAMS, 1984, p. 313)

situação propícia para que Flora venha a ser abordada sexualmente e usada por Vicarro; o marido faz alusões ao corpo grande de Flora e os deixa sozinhos ao se dirigir à máquina que trabalha, enquanto “uma delicada fibra de algodão paira no ar”. Depois do ocorrido, qualquer possível acusação do superintendente contra Jake viria a ser necessariamente desacreditada. O que Jake não imagina é que Flora, longe de se desagradar da abordagem sádica de Vicarro, aprecia-a, e que o próprio Vicarro, duplamente satisfeito com o arranjo, passaria, daí em diante, a continuar usufruindo dos termos implícitos nessa política de “boa vizinhança”. Flora, de submetida e infantilóide que parecia ser, torna-se a peça chave nesse acordo tácito entre Jake e Vicarro, deixando de ser Nenê e passando a ser Mamãe. Toda essa matéria ficcional depende centralmente de entendimentos e de fatos “não ditos”, mas sugeridos. Há todo um jogo de aparências: Flora, previamente de caracterizada como uma personagem de inteligência limitada, mostra ser uma mulher dotada de um senso estratégico da situação, revertendo totalmente o papel ao qual estava sujeita no início. Vicarro, que poderia facilmente levantar uma acusação judicial contra Jake com base nas revelações aparentemente “involuntárias” de Flora, opta por continuar desfrutando do arranjo que lhe é duplamente proveitoso: Jake continuará a prestar o serviço de descaroçamento do algodão, e Vicarro, nas horas de espera, poderá contar com os favores sexuais de Flora.

Enfim, o ocorrido entre Flora e Vicarro não foi mero fruto da situação, mas sim primeiramente uma imposição do marido à qual Flora se vê obrigada a obedecer. A princípio, ela se sujeita à situação e é subjugada por ambos. No entanto, Flora consegue virar o jogo e se colocar no controle do triângulo de interesses, o que demonstra força e poder em um paradoxo demonstrado ao leitor através do uso da reversão de expectativas.

Já na Cena II, durante uma das supostas tentativas estranhas de diálogo entre Flora e Silva, Jake baseia-se novamente em alusões e meias palavras:

JAKE: (...) Qual é o seu primeiro nome?

VICARRO: Silva.

JAKE: Como você soletra o seu nome?

VICARRO: S-I-L-V-A.

JAKE: Silva! Banhado de prata.¹³⁸

O jogo semântico se estabelece entre o nome próprio Silva e a palavra “silver”, cujo significado em português seria “prata”. Mais adiante, Flora questiona a origem de Vicarro no decorrer da conversa:

VICARRO: Qual é o seu nome, Sra. [Mrs.] Meighan?

FLORA: Flora.

VICARRO: O meu é Silva. Algo não de ouro, mas – Silva!

FLORA: Como um dólar de prata?

VICARRO: Não, como uma moeda prateada! É um nome italiano. Sou nativo de Nova Orleans.

FLORA: Então não é queimado de sol. É moreno de nascença.

VICARRO (*levanta a camiseta para mostrar a barriga*): Olha isso!

FLORA: Sr. [Mr.] Vicarro!

VICARRO: Tão moreno quanto o meu braço!

FLORA: Não precisa me mostrar! Eu não sou do Missouri!¹³⁹

Essa última expressão coloquial “Eu não sou do Missouri” tem um sentido interessante: ser do Missouri quer dizer cético, “São Tomé”, ou melhor, “ver para crer”.

Vicarro havia ardilosamente sondado Flora a respeito da ausência de Jake justamente na noite e no horário em que se iniciou o incêndio. Logo adiante, aparentemente sem querer, Flora revela ter ficado sozinha por algum tempo na noite

¹³⁸ JAKE: What`s yuh firs` name?

VICARRO: Silva.

JAKE: How do you spell it?

VICARRO: S-I-L-V-A.

JAKE: Silva! Like a silver lining! (WILLIAMS, 2000, p. 313).

¹³⁹ VICARRO: What`s your name, Mrs. Meighan?

FLORA: Flora.

VICARRO: Mine is Silva. Something not gold but – Silva!

FLORA: Like a silver dollar?

VICARRO: No, like a silver dime! It`s an Italian name. I`m a native of New Orleans.

FLORA: Then it`s not sun-burn. You`re natcherally dark.

VICARRO: (*raising his undershirts from his belly*) Look at this!

FLORA: Mr. Vicarro!

VICARRO: Just as dark as um arm is!

FLORA: You don`t have to show me! I`m not from Missouri!(WILLIAMS, 1984, p. 317)

anterior e tenta se corrigir, mas é questionada por Silva, que constata o fato do fogo ter iniciado no Sindicato exatamente quando o marido dela regressou:

FLORA: Ah, ontem à noite ele saiu e me deixou aqui plantada nesta varanda sem uma Coca-Cola.

VICARRO: Ele saiu e te deixou aqui, não foi?

FLORA: É. Logo depois do jantar. E quando voltou o fogo já tinha começado, mas ao invés de me levar pra cidade de carro conforme dissera, resolveu dar uma olhada na máquina queimada (...)

VICARRO: Então o Sr. Meighan sumiu depois do jantar (*Há uma pausa enquanto Flora o fita inexpressivamente*).

FLORA: Hum?

VICARRO: Quer dizer que o Sr. Meighan ficou fora um tempo depois do jantar? (*Pelo tom de voz dele, ela nota a própria indiscrição*).

VICARRO: Ah-uh-só um instantinho, é? Quanto durou [...]?

FLORA: Que diferença faz? E o que tem com isso?

VICARRO: Qual o problema de perguntar?

FLORA: Parece que estou sendo julgada por alguma coisa!

VICARRO: Não gosta de brincar de testemunha?

FLORA: Testemunha de quê, Sr. Vicarro?

VICARRO: Ah- por exemplo - digamos - um caso de incêndio doloso!

FLORA: (*Molhando os lábios*) Caso de -? O que é incêndio doloso?

VICARRO: A destruição deliberada de uma propriedade pelo fogo.¹⁴⁰

¹⁴⁰ FLORA: Oh, he went off an`left me settin`here on this ole po`ch last night without a Coca-Cola on the place.

VICARRO: Went off an`left you, did he?

FLORA: Yep Right after supper. An`when he got back the fire `d already broke out an`instead of drivin`in to town like he said, he decided to go an`take a look at your burnt-down cotton gin (...)

VICARRO: So, Mr. Meighan – you say- disappeared after supper? (*There is a pause while Flora looks at him blankly*)

FLORA: Huh?

VICARRO: You say Mr. Meighan was out of the house for a while after supper? (Something in his tone makes her aware of her indiscretion.)

FLORA: Oh – uh – just for a moment.

VICARRO: Just for a moment, huh? How long a moment? (...)

FLORA: What difference does that make? What`s it to you, anyhow?

VICARRO: Why should you mind me asking?

Os dois ficam juntos no balanço e conversa se torna mais íntima: um flerte se inicia com o chicotinho. Silva nota o machucado no pulso dela, que tenta disfarçar. Ao tentar entrar em casa, ele a segue; receosa, ela implora para que deixe o chicote lá fora, mas ele não concorda ao mesmo tempo em que “a máquina pulsa, devagar e constante, do outro lado da estrada. De dentro da casa, um grito desesperado e violento. Uma porta bate. O grito se repete mais fraco.” (WILLIAMS, 2012, p. 66).¹⁴¹

Na Cena III, nota-se haver unidade de tempo: o mesmo dia permanece, pois são quase nove horas da mesma noite; o lirismo característico aparece na rubrica através da menção ao crepúsculo rosado atrás da casa, embora se enfatize que a lua cheia de setembro cria uma atmosfera fantasmagórica; a varanda está vazia e Flora retorna devastada:

CENA III

Por volta das nove horas da mesma noite. Apesar do crepúsculo rosado no céu atrás da casa, uma exuberante lua cheia de setembro dá à fachada da casa uma aura fantasmagórica [...] A varanda dos Meighan está vazia. Após um instante a porta de tela abre-se devagar e Flora Meighan surge lentamente, com aparência devastada.¹⁴²

No “diálogo” entre o casal, mais informativo por parte de Jake, a esposa se restringe a respostas curtas, evasivas, sarcásticas, para se ler nas entrelinhas, como a alusão à famosa “política da boa vizinhança” [*Good Neighbor Policy*]¹⁴³, baseada em

FLORA: You make this sound like I was on trial for something!

VICARRO: Don't you like to pretend like you're a witness?

FLORA: Witness of what?

VICARRO: Why – for instance- say – a case of arson!

FLORA: (wetting her lips) Case of - ? What is – arson?

VICARRO: The willful destruction of property by fire. (WILLIAMS, 1984, p. 317-318)

¹⁴¹ The gin pumps slowly and steadily across the road. (WILLIAMS, 1984, p. 324)

¹⁴² CENA III

It is about nine o'clock the same evening. Although the sky behind the house is a dusky rose color, a full September moon of almost garish intensity gives the front of house a ghostly brilliance [...]

The front porch of the Meighans is empty.

After a moment the screen door is pushed slowly open and Flora Meighan emerges gradually. Her appearance is ravaged. (WILLIAMS, 1984, p. 324).

¹⁴³ Conforme já mencionado, por volta de 1933, o presidente americano Franklin Delano Roosevelt (1933-1945) deu início à Política da Boa Vizinhança, uma verdadeira revolução nas relações dos EUA com os demais parceiros do continente americano. Tornou-se célebre sua afirmação sobre a necessidade dos Estados Unidos exercerem o papel de “bons vizinhos” em relação aos demais: “*No campo da política mundial*” disse ele no seu discurso de posse, “*eu dedicarei esta nação à política da boa vizinhança - uma vizinhança que resulte do respeito mútuo e, devido a isso, respeite o direito dos outros [...]*”. (Discurso de posse, 4 de março de 1933) Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/eua_vizinhanca.htm>. Acesso em 23 fev. 2016

relacionamentos nos quais se recomenda muita amizade e pouca intimidade, por paradoxo, exatamente o contrário ao ocorrido entre os personagens. Nota-se o aspecto irônico deste jogo semântico mediante os antecedentes históricos: a mesma política empregada pelo casal Flora & Vicarro fora utilizada durante o governo Roosevelt nos EUA e se popularizou com esta alcunha. Roosevelt, contudo, não pensava em definir especificamente as relações com a América Latina, mas sim definir a postura dos Estados Unidos no mundo.

Em “*Boa Vizinhança*” e *Segunda Guerra Mundial*, Sean Purdy ¹⁴⁴ [et al] (2007, p. 181-182) esclarece:

Sob os presidentes Hoover e Roosevelt foi implantada a Política da Boa Vizinhança, que pretendia pôr fim às abertas intervenções militares na América Latina em favor das relações econômicas mais estreitas. Oficialmente, Roosevelt e seus militares eram bem menos belicosos com relação aos países latino-americanos [...] Apesar de promover algumas retiradas de tropas [...] e de tratar com mais respeito público as sensibilidades latino-americanas, os Estados Unidos apoiaram os ditadores [...]

Na conclusão da peça 27 *Carros...*, representativa deste período difícil, Flora ironicamente concorda e incentiva o marido, que assegura ter trabalhado duro, ao descarregar vinte e sete carros de algodão desde as dez horas da manhã: “trabalho pra macho” (2012, p. 68). Nesta perspectiva, o silêncio, reconhecido como um meio, ou melhor, um instrumento para aquele “algo não dito”, típico da abordagem de Tennessee Williams nas relações humanas, impera novamente.

Ao retornar, triunfante e orgulhoso, devido ao sucesso na empreitada com o descaroador e o conseqüente lucro, Jake, frio, indiferente e distante, não tem interesse em notar a reação e o estado da esposa e segue, conforme seu padrão de conduta usual, cegamente, guiado por atitudes que, embora aviltantes, são consideradas rotineiras pelo marido. Tudo isso ocorreu com a duração de aproximadamente onze horas.

THE NIGHT OF THE IGUANA - PERSONAGENS

<u>CONTO</u>	<u>PEÇA EM UM ATO</u>	<u>PEÇA EM TRÊS ATOS</u>
MISS EDITH JELKES	HANNAH JELKES/MISS JELKES	HANNAH JELKES
PATRONA (estado civil não mencionado)	MRS. FALK	viúva MAXINE FAULK
_____	FRED	FRED (o falecido marido, 10 anos mais velho)
2 JOVENS ESCRITORES: O + VELHO e MIKE, O + JOVEM	_____	_____
_____	AVÔ DE HANNAH/ MR. JELKES	AVÔ: JONATHAN COFFIN /NONNO
_____	_____	REVERENDO T. LAWRENCE SHANNON
_____	_____	CHARLOTTE GOODALL
_____	JUDITH FELLOWES (J.F./JUDITH)	Srta. [Miss] JUDITH FELLOWES
_____	PEDRO e PANCHO (funcionários do hotel)	PEDRO e PANCHO (funcionários do hotel)
_____	HANK (motorista do ônibus)	HANK (motorista do ônibus)
_____	JAKE LATTA, funcionário da <i>Blake Tours</i>	JAKE LATTA, funcionário da <i>Blake Tours</i>
_____	2/3 turistas alemães	Família de hóspedes alemães: Herr e Frau Fahrenkopf

**3.2 CONTO E PEÇAS EM UM ATO E EM TRÊS ATOS:
THE NIGHT OF THE IGUANA* [A NOITE DO IGUANA]*

Tennessee Williams nomeou *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana] um conto e uma peça, primeiramente em um ato e, mais tarde, uma peça longa. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 170-173), o conto *The Night of the Iguana* foi escrito entre 1946 e 1948; iniciado em abril de 1946 em Nova Orleans, concluído em fevereiro de 1948 em Roma e publicado nas coletâneas *One Arm and other stories* (1948), *Collected Stories* (1985) e *Escape to Mexico* (2002). O conto foi traduzido por Jorio Dauster em *49 Contos de Tennessee Williams* pela Editora Companhia das Letras em 2006. A fonte de inspiração do dramaturgo foi um incidente ocorrido em Acapulco em setembro de 1940:

Durante sua permanência por lá, Williams iniciou um processo criativo que durou mais de duas décadas, submeteu seu tema a diversas alterações acadêmicas (incluindo cartas, um ensaio, um conto e uma versão em um ato), e finalmente culminou em uma peça longa.¹⁴⁵

O título do conto, *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana], ao empregar linguagem denotativa e conotativa ao mesmo tempo, é instigante para o leitor alerta por levá-lo ao questionamento a respeito do real sentido da presença do animal; suscita diversas leituras ao deixar o significado em aberto devido ao uso da linguagem figurada, como por exemplo, a interpretação da semelhança entre as amarras que prendem o iguana e o ser humano, e a constante necessidade de liberdade.

Logo no primeiro parágrafo do conto, o espaço no qual a trama se desenvolverá em um hotel simples no México fica evidente:

A longa varanda do hotel Costa Verde, voltada para o Sul, abria-se para dez quartos, cada qual com uma rede estendida diante da porta de tela contra mosquitos. Só três deles estavam ocupados porque era a época de baixa temporada em Acapulco. A temporada de inverno, quando para lá afluem os estrangeiros mais cosmopolitas, terminara havia dois meses e não tinha começado ainda a de verão, que atrai multidões de turistas mexicanos e americanos menos sofisticados.¹⁴⁶

Através da classificação dos hóspedes em “estrangeiros mais cosmopolitas” durante a temporada de inverno e do público alvo da temporada de verão, denominado como “multidões de turistas mexicanos e americanos menos sofisticados”, Tennessee Williams faz uso sutil e sagaz da ironia de afirmação.

Com a devida brevidade, os personagens são apresentados ao leitor ainda no parágrafo inicial:

Os três hóspedes remanescentes no Costa Verde eram dos Estados Unidos: dois escritores e a Srta. Edith Jelkes, que havia ensinado artes em uma escola episcopal para moças no Mississípi até sofrer um colapso nervoso que a levava a trocar o magistério por uma vida de refinada digressão, tornada possível devido à herança que lhe rendia duzentos dólares por mês.

¹⁴⁵ During his stay there, Williams began a creative process that extended over two decades, took his subject matter through several formal permutations (including letters, an essay, a short story, and a one-act version), and at last culminated in a full-length play. (HEINTZELMAN & SMITH-HOWARD, 2005, p. 173)

¹⁴⁶ Opening onto the long South verandah of the Costa Verde hotel near Acapulco were ten sleeping rooms, each with a hammock slung outside its screen door. Only three of these rooms were occupied at the present time, for it was between the seasons at Acapulco. The winter season when the resort was more popular with the cosmopolitan type of foreign tourists had been over for a couple of months and the summer season when ordinary Mexican and American vacationists thronged there had not yet started. (WILLIAMS, 1985, p. 229)

A Srta. Jelkes era uma solteirona loura de trinta anos, com uma beleza melancólica e um ar de requinte algo arcaico. Pertencia a uma eminente família sulista outrora possuidora de magnífica vitalidade, mas hoje moribunda [...] (WILLIAMS, 1985, p. 290) ¹⁴⁷

No conto, a Srta. Edith Jelkes, solitária e ansiosa, tenta se aproximar dos dois belos rapazes que, por sua vez, se ocupam em escrever e dar atenção um ao outro. Ambos conversam em um tom de voz bem baixo, fato que aguça ainda mais a sua curiosidade. O mais jovem chama-se Mike, mas o leitor só obtém essa informação de maneira indireta, durante uma discussão entre os dois escritores, já na metade da parte II: “O escritor mais velho o chamou: ‘Mike!’, mas o mesmo apenas repetiu o palavrão que dissera em voz mais alta ao se afastar.” (WILLIAMS, 1985, p. 304).

Edith decide permanecer por perto e coloca seu cavalete próximo à varanda deles com a finalidade de demonstrar pertencer ao mundo artístico. Ao receber a indiferença dos dois escritores, reclama com a Patrona a respeito do volume do rádio dos rapazes, que, supostamente, a mantém acordada a noite toda. Na manhã seguinte, em retaliação, a reação dos jovens foi escolher uma mesa para o café da manhã o mais distante possível de Edith.

Entretanto, ao invés de partir, ela chega ao ponto de modificar sua rotina para se aproximar e sua imaginação é permeada com as conversas dos garotos, fruto de investigar por aparente curiosidade obsessiva, especialmente o rapaz mais velho.

Um iguana é capturado e amarrado sob a varanda do hotel, com a finalidade de engordá-lo, para então, comê-lo, conforme o costume da cultura mexicana trata-se de um animal comestível. Durante o conto, a voz do narrador utilizado em terceira pessoa, esclarece:

Os iguanas são lagartos de sessenta a noventa centímetros de comprimento que os mexicanos consideram comestíveis. Nem sempre são comidos logo depois que os apanham, pois, podendo sobreviver por bastante tempo sem comer ou beber, ficam presos por alguns dias antes de serem mortos. ¹⁴⁸

¹⁴⁷ Miss Jelkes was a spinster of thirty with a wistful blond prettiness and a somewhat archaic refinement. She belonged to an historical Southern family of great but now moribund vitality [...] (WILLIAMS, 1985, p. 229)

¹⁴⁸ “The Iguana is a lizard, two or three feet in length, which the Mexicans regard as suitable for the table. They are not always eaten right after they are caught but being creatures that can survive for quite a while

Quando o filho adolescente da proprietária, apenas mencionado aqui na ficção curta com a aparente função de apanhar o iguana, o amarra na base do pilar que sustentava a varanda, mais próximo do quarto de Edith, ela corre e grita ao notar sua presença e os seus esforços para se libertar. Sensibilizada e horrorizada com os acontecimentos, Edith tenta descrever a situação e a usa como mais um pretexto para se aproximar. Contudo, os dois jovens, sem dar importância ao fato nem considerá-lo tal brutalidade, encontram-se deitados nas redes a beber rum-coco, uma mistura de rum, suco de limão, açúcar e gelo picado servida em um coco. Apesar disso, são forçados a conversar com ela e travam um verdadeiro embate sobre suas diferenças no modo de ver o “bichinho, lutando para escapar da corda”, que mais se assemelha às suas posições perante a brutalidade e as reações diversas encontradas na humanidade do que uma simples divergência de opinião:

“Como é que eu vou dormir?”, falou quase gritando a Srta. Jelkes. “Como é que alguém pode dormir com um exemplo de selvageria desses índios bem debaixo da minha porta!”

“Você tem aversão aos lagartos?” sugeriu o escritor mais velho.

“Eu tenho aversão à brutalidade!” corrigiu a Srta. Jelkes.

“Mas os lagartos ocupam na posição muito baixa na escala dos animais, não é verdade?”, perguntou a seu companheiro.

“Há coisas ainda piores”, disse o jovem escritor. Olhava para a Srta. Jelkes maliciosamente, mas ela realmente não o notou, sua atenção estava concentrada no mais velho.

“De qualquer modo, não acho que o iguana seja capaz de sentir a metade da infelicidade que você parece estar sentindo por ele”.¹⁴⁹

Em seguida, em uma descrição marcante no conto, ao expor sua aversão à brutalidade, Edith argumenta que o sofrimento não é privilégio dos seres humanos,

without food or drink, they are often held in captivity for some time before execution.” (WILLIAMS, 1985, p.234)

¹⁴⁹ “How can I sleep?” cried Miss Jelkes. “How could anyone sleep with that example of Indian savagery right underneath my door!”

“You have an aversion to lizards?” suggested the older writer.

“I have an aversion to brutality!” Miss Jelkes corrected.

“But the lizard is a very low grade of animal life. Isn’t it a very low grade of animal life?” he asked his companion.

“Not as low as some,” said the younger writer. He was grinning maliciously at Miss Jelkes, but she did not notice him at all, her attention was fixed upon the older writer.

“At any rate,” said the writer, “I don’t believe it is capable of feeling half as badly over its misfortune as you seem to be feeling for it”. (WILLIAMS, 1985, p. 236)

conforme esses o consideram segundo a sua própria vaidade, visto que todas as criaturas de Deus são capazes de sentir dor:

Tenho certeza [...] de que o iguana sente perfeitamente o que está acontecendo com ele, e você teria a mesma opinião se ouvisse o barulho que faz arranhando aquela terra seca horrível, tentando chegar até os arbustos com a corda enrolada no pescoço, quase sem poder respirar!¹⁵⁰

No entanto, o rapaz mais jovem, entre olhares sarcásticos ou maliciosos, alerta para o fato que “há coisas ainda piores”. Em sua opinião, Edith “tem um verdadeiro dom de sofrer pelos outros”. Nesse ponto, Edith concorda e diferencia as dores por causa de doenças e acidentes, que não podem ser evitadas, daquelas derivadas do sofrimento desnecessário, devido ao desrespeito do outro:

Bem, eu simplesmente não suporto ver ninguém sofrendo. Sou capaz de aguentar a dor, mas não consigo ver os outros sofrerem, seja gente ou bicho. E há tanto sofrimento no mundo, é preciso sofrer tanto por causa de doenças e acidentes que não podem ser evitados. Mas há também muito sofrimento desnecessário, muita dor que é causada apenas porque algumas pessoas não têm o menor respeito pelo sentimento dos outros. Às vezes até parece que o universo foi planejado pelo Marquês de Sade.
151

Mais tarde, depois de mudar de quarto para evitar o barulho e se distanciar do animal, ela finalmente consegue adormecer e, ao despertar, nota que os rapazes, apesar de acordados, apagam a luz rapidamente no intuito de ter alguma privacidade: “Há fendas na parede”. Nota-se a alusão às barreiras de comunicação, passíveis de serem transpostas, mas cujo preço significaria a consequente perda de privacidade. Nesse ponto da narrativa, demonstra-se de maneira implícita o desejo inerente de aproximação por parte da Srta. Jelkes em contraponto à necessidade de privacidade dos jovens escritores.

Novamente, eles comentam a intenção de Patrona em tentar se livrar de Edith através da possível estratégia de até mesmo cogitar salgar sua comida. Edith se ofende ao ouvi-los fazendo pouco caso dela ao emitir comentários pejorativos a seu respeito como

¹⁵⁰ “I am sure [...] that the Iguana has very definite feelings, and you would be, too, if you had been listening to it, scuffling around out there in that awful dry dust, trying to reach the bushes with that rope twisted about its neck, making it almost impossible for it to breathe!” (WILLIAMS, 1985, p. 236) (O grifo é nosso)

¹⁵¹ “Well, I just can’t stand to witness suffering. I can endure it myself but I just can’t stand to witness it in others, no matter whether it is human suffering or animal suffering. And there is so much suffering in the world, so much that is necessary suffering, such as illnesses and accidents which cannot be avoided. But there is so much unnecessary suffering, too, so much that is inflicted simply because some people have a callous disregard for the feelings of others. Sometimes it almost seems as if the universe was designed by the Marquis de Sade”. (WILLIAMS, 1985, p. 237)

“Menina dos cachos dourados”. Então, decide bater na porta para questionar a ironia [de afirmação, para nós, leitores]; ao entrar, Mike a empurra e desaparece em direção à praia. O escritor mais velho permanece no recinto enquanto Edith chora; ele a toma e tenta possuí-la, mas ela se liberta do suposto “ataque hostil” à sua condição de trinta anos de celibato predestinado e escapa para o seu quarto novamente. Então, ela descobre que o iguana também conseguiu se soltar, talvez por obra de Deus ou por iniciativa do belo e cruel Mike.

Segundo os hábitos culturais do contexto mexicano, o iguana, no sentido literal, realmente faz parte do cardápio local e significa sobrevivência para alguns. No entanto, aqui na obra de Tennessee Williams, tanto na ficção curta quanto na dramaturgia, até mesmo no título, o animal é utilizado no sentido figurado: por estar preso à corda, tal qual o fazem os seres humanos, também ansiosos por se libertar de suas amarras e das convenções às quais se prendem por opção ou imposição. Felizmente, no enredo, o iguana obtém ajuda e consegue se libertar devido à solidariedade de Hannah, cujo pedido resultou na corda cortada. No antepenúltimo parágrafo da Parte II do conto, Tennessee Williams emprega itálico no início da argumentação enfática da Srta. Jelkes:

*Não tenho nada para fazer aqui, pensou a Srta. Jelkes, e, unido o pensamento à ação, esgueirou-se silenciosamente pela porta de tela [...] Agora caía uma chuva mansa e o som distante do oceano era apenas um pouco mais audível do que antes da investida do pássaro gigante. Lembrou-se do iguana.*¹⁵²

Já no penúltimo parágrafo, a Srta. Jelkes, agora ciente da liberdade do Iguana, sente-se aliviada e grata, pois ambos se livraram de suas amarras:

Ah, sim, o Iguana! Apurou os ouvidos pensando escutar o som das patas ao arranhar o solo, porém só lhe vinha a música das águas que corriam sem pressa. Incapaz de conter a curiosidade, [ela] saiu da cama e olhou por cima do balaústre da varanda. Viu a corda, que jazia por inteiro no chão, formando curvas preguiçosas. Mas nada do Iguana. De um modo ou de outro a criatura presa à corda conseguira escapar. Teria sido obra de Deus? Ou seria mais razoável supor apenas que Mike – o belo, indefeso e cruel Mike – tivesse libertado o iguana? Não importa. Quem quer que tivesse feito aquilo, o fato é que o iguana fugira, se embrenhara no mato e, ah, como devia estar respirando feliz agora! E ela estava grata, porque, de forma igualmente misteriosa, a corda sufocante de sua

¹⁵² I don't belong here, thought Miss Jelkes, and suiting action to thought, she slipped quietly out the screen door [...] There was nothing but the rain now, pattering without much energy, and the far away sound of the ocean only a little more distinct than it had been before the giant bird struck. She remembered the Iguana.

solidão também se havia rompido graças ao que acontecera naquela noite [...]¹⁵³

No parágrafo final, pouco antes de dormir, a Srta. Jelkes sentiu o ponto úmido no ventre:

[...] voltou a sentir o ponto úmido no ventre, agora já frio, porém ainda grudado à sua carne como um beijo leve, mas persistente, Seus dedos se aproximaram timidamente. Esperavam retrair-se com repugnância, mas isso não aconteceu. Tocaram-no com curiosidade, até pena, deixando-se ficar ali por algum tempo. Ah, vida, pensou, e estava quase sorrindo diante da originalidade desse pensamento quando a primeira onda de negror apagou a luz já mortiça de sua mente.¹⁵⁴

O conto traça um paralelo, a comparação entre a situação do iguana, visto como um símbolo representativo da vida sufocante e enclausurada enfrentada por Edith Jelkes, uma mulher solitária e puritana, envelhecendo em um mundo ao qual não pertence e que não a vê como um ser desejável. Ela misteriosamente transcende restrições e limites impostos pela sociedade durante aquele momento de maior intimidade descrito acima e se satisfaz tão somente pela conexão com o mundo derivada desta experiência. No término do conto, ao vivenciar essa situação de aprendizagem original ao usufruir da própria liberdade, Edith desperta para a vida a partir desse contato íntimo com apelo sexual e suspira: “Ah, vida”.

Em *Memoirs [Memórias]*, Tennessee Williams expusera a imagem marcante do iguana capturado, cena que presenciara em Acapulco, local ao qual foi levado por um grupo de jovens americanos ao deixar a cidade de Taxco de ônibus, depois de visitar o YMCA da cidade do México: “E alguns garotos mexicanos realmente pegaram um iguana

¹⁵³ Oh, yes, the Iguana! She lay there with ears pricked for the painful sound of its scuffling, but there was no sound but the effortless flowing of water. Miss Jelkes could not contain her curiosity so at last she got out of bed and looked over the edge of the verandah. She saw the rope. She saw the whole length of the rope lying there in a relaxed coil, but not the Iguana. Somehow or other the creature tied by the rope had gotten away. Was it an act of God that effected this deliverance? Or was it not more reasonable to suppose that only Mike, the beautiful and helpless and cruel, had cut the Iguana loose? No matter. No matter who did it, the Iguana was gone, had scrambled back into its native bushes and, oh, how gratefully it must be breathing now! And she was grateful, too, for in some equally mysterious way the strangling rope of her loneliness had also been severed by what had happened tonight [...] (WILLIAMS, 1985, p. 245).

¹⁵⁴ [...] felt again the spot of dampness, now turning cool but still adhering to the flesh of her belly as a light but persistent kiss. Her fingers approached it timidly. They expected to draw back with revulsion but were not so affected. They touched it curiously and even pityingly and did not draw back for a while. Ah, Life, she thought to herself and was about to smile at the originality of this thought when darkness lapped over the outward gaze of her mind. (WILLIAMS, 1985, p. 245).

e o amarraram sob a varanda, para engordá-lo a fim de comê-lo – mas ninguém o libertou”.¹⁵⁵

Ao se mudar da Cidade do México para Acapulco, considerada primitiva e melhor para nadar que a YMCA, Tennessee Williams encontrou acomodação no local em que seria contextualizada sua nova peça, *The Night of the Iguana*:

A imundície do calor fumegante daquele lugar rapidamente me levou a procurar outra acomodação, mais perto das praias. E foi assim que descobri o pano de fundo para minha nova peça, *The Night of the Iguana*. Descobri um hotel de estrutura pré-fabricada chamado Costa Verde na colina acima da praia de água parada chamada Caleta e fiquei lá do fim de agosto até o fim de setembro.¹⁵⁶

Em *The Night of the Iguana* [*A Noite do Iguana*], peça em três atos de 1961, a matéria ficcional liga-se ao conto homônimo que lhe é anterior (1946-48) e à peça em um ato, *The Night of the Iguana*, inicialmente encenada em Spoleto, na Itália, no verão, em 02 de julho de 1959, no Festival dos Dois Mundos e dirigida por Frank Corsaro. A trajetória da obra de Tennessee Williams é relatada pelo diretor em *Introdução para uma Versão em um Ato*, de autoria de Brian Parker:

[...] durante os ensaios, ele [o *script*] havia sido ampliado de 40 para quase 80 páginas com o subtítulo de *Three Acts of Grace* [*Três Atos de Graça*]; críticos a chamaram de “uma longa peça em um ato” que levou uma hora e meia para ser encenada. Traços dessa versão mais longa podem ser encontrados, destrinchados à maneira típica de Williams, nos seus sucessivos rascunhos para a primeira peça longa *The Night of the Iguana*, chamada alternativamente de *Southern Cross*, produzida no teatro de *Coconut Grove*, em Miami, no fim de agosto de 1960, embora nenhuma versão completa tenha sido encontrada.¹⁵⁷

O próprio Tennessee Williams descreve sua amizade com o diretor de ambas as peças, Frank Corsaro, em *Memoirs* [*Memórias*]:

¹⁵⁵ “And some Mexican boys did catch an iguana and tie it up under the verandah, to be fattened for eating – but nobody cut it loose”. (WILLIAMS, 2006, p. 59)

¹⁵⁶ The steaming hot squalor of that place quickly drove me to look for other accommodations, nearer the beaches. And that’s how I discovered the background for my new play *The Night of the Iguana*. I found a frame hotel called the Costa Verde on the hill over the still water beach called Caleta and stayed there from late August to late September (WILLIAMS, 1961, p. 150). O material foi obtido no Aplicativo *Kindle*, adquirido no *website* <http://www.read.amazon.com>.

¹⁵⁷ [...] during rehearsal it had grown closer to 80 pages than to 40 and was subtitled *Three Acts of Grace*; reviewers described it as “a long one-act” that took one-and-a-half hours to perform. Traces of this longer version can be found, cannibalized in Williams’s usual fashion, in his successive drafts for the first full-length *The Night of the Iguana*, called alternatively *Southern Cross*, which was produced at the Coconut Grove theatre, Miami, in late August 1960; but no complete version of it has so far been discovered.

A consulta das informações acima, realizada em novembro de 2015, constam no *website*: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org>>

Quando se completaram as duas semanas da apresentação da antiga versão de *Iguana*, convidei o jovem diretor Frank Corsaro, que tinha feito a versão ainda mais antiga, em Spoleto, no verão anterior, a vir a Key West, juntamente com um rapaz muito agradável e de boa aparência, que fazia um dos amantes de Maxine, na peça.¹⁵⁸

A peça em um ato, material não divulgado anteriormente com edição de 2001, foi publicada por *The University of the South*, Sewanee, Tennessee com a permissão da mesma e de *The Historic New Orleans Collection*.¹⁵⁹ A divulgação no site ocorreu apenas em 2011. Em *Critical Companion to Tennessee Williams*, as escritoras Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 170-177) não tiveram acesso à peça em um ato.

Quanto ao espaço e ao tempo, ambos se mantêm, mas há distinções em relação aos personagens: os dois rapazes presentes na ficção curta sequer aparecem na dramaturgia, tampouco o reverendo, figura central somente incorporada à história posteriormente.

A peça em três atos foi apresentada no *Royal Theater* em Nova York no período de 28 de dezembro de 1961 a 29 de setembro de 1962, com 316 apresentações; produzida por Charles Bowden, associado à Viola Rubber, com direção de Frank Corsaro, cenário de Oliver Smith, iluminação de Jean Rosenthal, figurino de Noel Taylor, efeitos sonoros de Edward Beyer. O elenco contava com Bette Davis no papel de Maxine Faulk.

No prefácio elaborado por BETTI para *Gata em Telhado de Zinco Quente; A Descida de Orfeu; A Noite do Iguana* (2016, p. 8-9) sobre o diálogo entre as criações de Tennessee Williams:

A Noite do Iguana, por sua vez, dialoga centralmente com o conto homônimo, escrito entre 1946 e 1948. A montagem de estréia, em 1961, foi considerada o último grande sucesso comercial de Tennessee na Broadway. Se para alguns críticos e estudiosos ela assinalou o encerramento da era de seu apogeu criador e reconhecimento artístico, para outros ela demarcou o início de um período em que a dramaturgia do autor, fustigada por implacáveis cobranças da crítica e afetada por sucessivas intempéries de sua vida pessoal, passaria a fazer emergir outras reveladoras facetas, significativamente resultantes de suas aproximações com o experimentalismo cênico e comportamental do *Off-Broadway* nos anos 60 e 70.

¹⁵⁸ When the two-week run of the early version of *Iguana* had been completed, I invited the young director, Frank Corsaro, who had done a still earlier version of it in Spoleto the summer before, to come down to Key West, along with a very pleasant and personable kid who played one of Maxine's male concubines in the play. (WILLIAMS, 2006, p. 184).

¹⁵⁹ As informações foram obtidas no *website* <http://www.tennesseewilliamsstudies.org>. O acesso foi realizado em dezembro de 2015.

Segundo as notas elaboradas para *Tennessee Williams: Plays 1957-1980* (2000, p. 985):

Nos próximos dois anos, *The Night of the Iguana* foi transformada em uma peça longa e encenada em duas versões diferentes por Corsaro no outono de 1959 e no verão de 1960. Williams continuou a revisá-la e expandi-la para a produção em Nova York pelo *Actors Studio*, também dirigida por Corsaro em 28 de dezembro de 1961. O texto que Williams havia revisado posteriormente durante os ensaios para a abertura em dezembro foi publicado na revista *Esquire*¹⁶⁰ em fevereiro de 1962. A versão em livro de *The Night of the Iguana* foi publicada pela *New Directions* em 28 de fevereiro de 1962. A edição para atuação, publicada por *Dramatists Play Service* no ano seguinte é uma versão simplificada da peça. Nem a edição inglesa publicada por *Secker & Warburg* em 1963 nem a versão incluída no Volume 4 (1972) de *The Theatre of Tennessee Williams* foram revisadas por Williams; os textos dessas edições seguem aquele de 1962, da *New Directions*, 1ª edição. O texto impresso aqui foi obtido da edição de 1962 da *New Directions* de *The Night of the Iguana*.

¹⁶¹

O texto *The Night of the Iguana* utilizado para nossa análise foi obtido em *Tennessee Williams: Plays 1957-1980*, da Editora *The Library of America*, New York, edição do ano 2000.

O título *The Night of the Iguana* [*Noite do Iguana*], em comum com a ficção curta, é desafiador para a curiosidade e a imaginação do leitor/espectador, embora não revelador. O iguana, que Tennessee Williams já utilizara como símbolo no conto, mais uma vez pode representar a dificuldade no enfrentamento da opressão à qual temos de nos submeter no sistema social. Dessa forma, o escritor utiliza figuras de linguagem como a metáfora, ao empregar a palavra Iguana no sentido figurado, diferente do sentido literal, que lhe é comum. Os dois gêneros literários empregam a palavra iguana no sentido denotativo, ao representar o animal realmente existente no México, mas também a utilizam às vezes até

¹⁶⁰ *Esquire*: revista masculina fundada em 1933 em plena Depressão nos EUA por Hearst Corporation.

¹⁶¹ Over the next two years, *The Night of the Iguana* became a full-length play, and it was staged in two different versions by Corsaro in fall 1959 and summer 1960. Williams continued to expand and revise the play for the New York production by the Actors Studio, also directed by Corsaro, which opened on December 28, 1961. The working script that Williams had subsequently revised during rehearsals for the December opening was published in *Esquire* in February 1962. The book version of *The Night of the Iguana* was published by the *New Directions* on February 28, 1962. The acting edition published by *Dramatists Play Service* the following year is a shortened version of the play. Neither the English edition published by *Secker & Warburg* in 1963 nor the version included in Volume 4 (1972) of *The Theatre of Tennessee Williams* was revised by Williams; the texts of those editions follow that of the 1962 *New Directions* first edition. The text printed here is taken from the 1962 *New Directions* edition of *The Night of the Iguana*. (WILLIAMS, 2000, p. 985).

mesmo com letra maiúscula para enfatizar e adquirir uma conotação de personificação ou prosopopéia por atribuir linguagem, sentimentos e ações próprias de um ser humano a um ser inanimado ou irracional.

Na peça em um ato, o tempo permanece o verão de 1940 e a narrativa se passa, de maneira semelhante, perto de Acapulco, México:

Varanda de madeira de um hotel acima das águas calmas (da Manhã) da praia chamada Coletta, poucos quilômetros distante de Acapulco, México. Quartos (cubículos estreitos) localizam-se na varanda: na hora das refeições pequenas mesas são montadas antes dos quartos – redes são colocadas entre a varanda e a parede: poucos degraus do lado esquerdo da varanda que é ornamentada com folhagens de floresta: um coqueiro e uma árvore frutífera cor de abóbora totalmente repleta.¹⁶²

Levando-se em consideração que o conto está para a peça em um ato assim como o romance está para a peça em três atos, esta é ambientada mais detalhadamente por dispor de mais tempo para o escritor trabalhar; na costa oeste do México, na remota cidade de Puerto Barrio, no hotel de mesmo nome; o ano também é recorrente, o verão de 1940¹⁶³:

A peça se passa no verão de 1940 em um hotel bastante rústico e muito boêmio, o Costa Verde, localizado, conforme o nome sugere, no topo de uma colina coberta por selva, de frente para “caleta”, ou “praia da manhã”, de Puerto Barrio, no México. Mas decididamente não é o Puerto Barrio de hoje. Naquela época – vinte anos atrás – a costa oeste do México ainda não tinha se tornado a Las Vegas e Miami Beach do México. As vilas ainda eram indígenas e predominantemente primitivas e a praia da manhã de água parada de Puerto Barrio e as florestas tropicais acima dela estavam entre os locais habitados mais selvagens e mais bonitos do mundo.

O cenário da peça é a ampla varanda do hotel, que coberta por telhado e cercada por uma balaustrada, circunda os quatro lados da estrutura de estilo tropical um tanto quanto dilapidada, mas no palco vemos somente a parte da frente. Embaixo da varanda levemente erguida acima do nível do palco, arbustos com flores vívidas em forma de trompete e alguns cactos, enquanto que nas laterais a folhagem da selva invade o local. Um coqueiro alto inclina-se sobre um lado, seu tronco foi entalhado para alguém subir e pegar cocos para rum-cocos. Na parede de trás da varanda, portas de uma fileira de quatinhos em forma de cubículos protegidos por telas de mosquito. As cenas noturnas são iluminadas de

¹⁶² SET: Wooden verandah of a hotel above the still-water (Morning) beach called Coletta, a few miles outside of Acapulco, Mexico. Bedrooms (narrow cubicles) open off the verandah: at meal-times small tables are set up before the bedrooms – hammocks are suspended, at intervals between the verandah railing and the wall: short flight of steps off stage left end of verandah which is flanked by jungle foliage: a coconut tree and an orange tree heavily fruited. (WILLIAMS, 2001, p. vii) A tradução é nossa.

¹⁶³ A tradução da peça em três atos aqui utilizada nos foi gentilmente cedida pelo ator e tradutor Augusto César Santos.

dentro para que cada cubículo pareça um palquinho interno e as cortinas criem um efeito de névoa para sua fraca iluminação interna. Um caminho através da floresta tropical vai até a estrada e a praia, sua abertura escondida pela folhagem sai de um lado da varanda. Uma rede de lona amarrada nos pilares da varanda e velhas cadeiras de balanço de vime e espreguiçadeiras de *rattan* em um lado.¹⁶⁴

Após a bela epígrafe de Emily Dickinson, que será examinada detalhadamente mais adiante, e a rubrica inicial, alguns dos personagens são apresentados logo no início do primeiro ato.

A protagonista da ficção curta, Edith Jelkes, é mantida e torna-se Miss [Srta.] Jelkes ou Hannah Jelkes, ao passo que os dois rapazes nem aparecem na dramaturgia, embora Tennessee Williams tenha acrescentado diversos outros personagens à história: Hannah, anteriormente sozinha no enredo da ficção curta, tem agora o avô, poeta e idoso, sob seus cuidados; na peça em um ato, ele é descrito como Mr. [Sr.] Jelkes, “um velho homem que apareceu [o avô]” (2001, p. xi); na peça em três atos, Jonathan Coffin, tratado carinhosamente como Nonno e apresentado como o mais velho poeta vivo no mundo. É interessante salientar o significado da palavra *coffin* em inglês: caixão. Sua luta desesperada para concluir o último poema, mesmo com a saúde abalada, é função prioritária no desenrolar da trama, além de ser companheiro de viagens e compartilhar a vida com a abnegada Hannah, que embora desprovida do amor de um companheiro, não se tornou amarga e usufruía da cumplicidade do avô. A retratista, além de sobreviver da misericórdia de turistas interessados em comprar suas caricaturas, apresenta as leituras de poesias de autoria do avô, recitadas por ele. Ao apresentá-lo, a neta sempre diz, afetuosamente, que tem 97 anos de juventude: “He is 97 years young”. Desta maneira, faz

¹⁶⁴ The play takes place in the summer of 1940 in a rather rustic and very Bohemian hotel, the Costa Verde, which, as its name implies, sits on a jungle-covered hilltop overlooking the “caleta”, or “morning beach” of Puerto Barrio in Mexico. But this is decidedly not the Puerto Barrio of today. At that time – twenty years ago – the west coast of Mexico had not yet become the Las Vegas and Miami Beach of Mexico. The villagers were still predominantly primitive Indian villages, and the still-water morning beach of Puerto Barrio and the rain forests above it were among the world’s wildest and loveliest populated places.

The setting for the play is the wide verandah of the hotel. This roofed verandah, enclosed by a railing, runs around all four sides of the somewhat dilapidated, tropical-style frame structure, but on the stage we see only the front and one side. Below the verandah, which is slightly raised above the stage level, are shrubs with vivid trumpet-shaped flowers and a few cactus plants, while at the sides we see the foliage of the encroaching jungle. A tall coconut palm slants upward at one side, its trunk notched for a climber to chop down coconuts for rum-cocos. In the back wall of the verandah are the doors of a line of small cubicle bedrooms which are screened with mosquito-net curtains. For the night scenes they are lighted from within, so that each cubicle appears as a light interior stage, the curtains giving a misty effect to their dim inside lighting. A path which goes down through the rain forest to the highway and the beach, its opening masked by foliage, leads off from one side of the verandah. A canvas hammock is strung from posts on the verandah and there are a few old wicker rockers and rattan lounging chairs at one side. (WILLIAMS, 2000, p. 328)

com que o idoso se sinta melhor e demonstra a maneira atenciosa e gentil como o encara, além de sua própria atitude positiva perante o ciclo natural da vida.

Na peça em um ato, em meio à situação limite apresentada, Hannah se apresenta ao entregar um cartão a Sra. Faulk e aproveita a situação para também enfatizar os dotes do avô durante uma conversa com Shannon. Entretanto, cabe a nós observarmos como Tennessee Williams, ao trabalhar na peça longa, não apenas acrescentou informações ao leitor/espectador, mas ao mesmo tempo, conseguiu elaborar seu trabalho de forma interessante ao eliminar alguns detalhes irrelevantes, como por exemplo, a data de aniversário do avô, que não faria diferença alguma incluir ou não:

SRTA. JELKES: Aqui está o nosso cartão. Acho que pode ter ouvido falar de nós [...] Meu avô é o mais velho poeta em atividade: E ele apresenta recitações. Eu? Eu pinto aquarelas e sou uma 'retratista'. Nós viajamos juntos. Nós pagamos nossas despesas com as recitações do vovô e a venda de aquarelas e retratos a carvão ou giz pastel.

SHANNON (Para si mesmo): Eu tenho febre.

SRTA. JELKES: Eu normalmente passo nas mesas na hora do almoço e do jantar no hotel. Eu visto um jaleco borrifado de tinta [...] Eu não forço as pessoas; eu apenas demonstro meu trabalho e lhes dou um sorriso docemente, e caso eles me convidem para tal, eu me sento e faço um retrato rápido em pastel. Caso contrário? Sorrio amavelmente e me vou...

SHANNON: O que o avô faz?

SRTA. JELKES: Nós passamos nas mesas juntos vagarosamente. Eu o apresento como o mais velho poeta em atividade. Se convidado: ele recita um poema. Infelizmente, todos os seus poemas foram escritos há muito tempo atrás. Ele tem 97 anos de juventude. Ele fará 98 anos de juventude no próximo dia três de setembro, no mês que vem. E você sabe que ele começou um novo poema? Pela primeira vez em cinquenta anos ele começou outro poema!

SHANNON: Não o terminou ainda?

SRTA. JELKES: Ele ainda tem inspiração, mas o seu poder de concentração tem diminuído, é claro.¹⁶⁵

¹⁶⁵ MISS JELKES: Here's our card. I think you may have heard of us [...] My grandfather is the oldest living and practicing poet: AND he gives recitations. I? – paint – watercolors and I'm a "quick sketch artist". We travel together. We pay our way as we go by my grandfather's recitations and the sale of my watercolors and quick characters sketches in charcoal or pastel.

SHANNON (To himself): I have fever.

MISS JELKES: I usually pass among the tables at lunch and dinner in a hotel. I wear an artist's smock, picturesquely dabbled with paint [...] I just display my work and smile at them sweetly and if they invite me to do so, sit down to make a quick character sketch in pastel. If not? Smile sweetly and go...

Em um artigo escrito por Dough Wright (1962 – p. 01)¹⁶⁶ para *A Noite do Iguana* (New Directions), denominado *Introdução: Tio Tennessee* [*Uncle Tennessee*], a caracterização de Hannah Jelkes se dá através de suas atitudes, consideradas nobres:

Na pessoa de Miss Jelkes, Tennessee Williams oferecia um corretivo gentil à falsidade e ao provincialismo que tão prontamente se disfarçavam de fé religiosa [...]

E Hannah Jelkes nem era do clero. Não, ela era algo maior: uma artista [...] arte, ele sugere, é a coisa mais próxima que temos para uma consciência coletiva, muito mais do que mera teologia.¹⁶⁷

Assim como em *Something Unspoken* [*Algo não Dito*], peça analisada no capítulo II, a caracterização relacionada à questão da idade é apenas realizada por faixa etária, corroborando a irrelevância da exatidão, pois a protagonista, Cornélia Scott, fora classificada como uma senhora de aproximadamente sessenta anos, enquanto que, agora, Hannah “pode ter 30 ou 40 anos”. Dessa forma, o narrador deixa nas entrelinhas a falta de importância da idade cronológica precisa.

Dentre outros personagens acrescentados por Tennessee Williams à peça longa, o ex-pastor chamado Reverendo T. Lawrence Shannon é figura central para a trama:

Então Shannon aparece em um terno de linho branco amarrotado. Com olhos arregalados, ele arfa e sua. Por volta de trinta e cinco anos, Shannon é ‘irlandês moreno’ [afro-irlandês]. Seu estado de nervos é terrivelmente aparente; ele é um rapaz que sofrera um colapso nervoso anteriormente, que acontecerá novamente - talvez repetidamente.¹⁶⁸

SHANNON: What does Grandpa do?

MISS JELKES: We pass among tables together slowly. I introduce him as the world’s oldest living and practicing poet. If invited: he gives a recitation of a poem. Unfortunately, all of his poems were written a long time ago. He’s ninety-seven years young. He’ll be ninety-eight years young the third of September, next month. And do you know he has started a new poem? For the first time in fifty years he’s started another poem!

SHANNON: Hasn’t he finished it yet?

MISS JELKES: He still has inspiration, but his power of concentration has weakened, of course. (WILLIAMS, 2001, p. xii)

¹⁶⁶ Dough Wright (nascido em 20 de dezembro de 1962), dramaturgo e roteirista de cinema, foi ganhador de prêmios como o *Tony Award* e *Pulitzer Prize for Drama* por *I Am My Own Wife*, melhor peça de 2004.

¹⁶⁷ In the person of Miss Jelkes, Tennessee Williams offered a gentle corrective to the mendacity, and provincialism, that so readily masqueraded as religious faith [...]

And Hannah Jelkes wasn’t even clergy. No, she was something greater: an artist [...] Art, he suggests, is the closest thing we have to a collective conscience, far more than mere theology. (WILLIAMS, 1961, p.01). O material foi obtido no Aplicativo *Kindle*, adquirido no *website* <http://read.amazon.com>

¹⁶⁸ Then Shannon appears, in a crumpled white linen suit. He is panting, sweating and wild-eyed. About thirty-five, Shannon is ‘black Irish’. His nervous state is terribly apparent; he is a young man who has cracked up before and is going to crack up again – perhaps repeatedly.” (WILLIAMS, 2000, p. 330)

Na peça em um ato, Shannon também fora descrito na Cena I como um jovem de aproximadamente 35 anos a beira de um colapso nervoso:

[...] Shannon é um jovem rapaz sofrendo um colapso mental: ele tem quase 35; Mrs. Faulk não o via há aproximadamente um ano e nota uma piora evidente em seu estado emocional: o olhar dela é ambíguo: ela não é o tipo de mulher levada a reações solidárias: pouco mais do que um animal poderia ser: mas Shannon é interessante para ela e tem sido por muitos anos, visto que ele começou a trazer grupos de turistas para o seu hotel em Acapulco.¹⁶⁹

Ainda na introdução intitulada *Uncle Tennessee*, ao expressar sua admiração pelo trabalho do dramaturgo Tennessee Williams, Dough Wright classificou o Reverendo Shannon como o herói da peça longa:

O Reverendo T. Lawrence Shannon é o herói da peça; ele é um pregador excomungado conduzindo um rebanho de harpias¹⁷⁰ do Texas pelo México numa excursão guiada. Ele pode parecer um personagem exótico [...], mas eu o classifiquei imediatamente. Crescendo no sudoeste, eu conheci muitos clérigos divididos entre uma crença obstinada em um Deus punitivo e um apetite insaciável por sexo [...] Ele não conseguia se perdoar pelos casos vergonhosos [...] ¹⁷¹

Por haver assediado garotas em sua igreja, o Reverendo Shannon viu-se obrigado a mudar de profissão e trabalhar como guia turístico da empresa *Blake Tours* no México. No momento, o pregador excomungado conduz pela costa mexicana excursões de professoras de uma escola Batista de Moças em *Blowing Rock*, no Texas. O nome desta escola em uma cidade fictícia foi utilizado por Tennessee Williams devido à liberdade artística com o provável intuito de ridicularizar as personagens surreais da escola. Ao leitor/espectador é revelado o desempenho de dez anos na função de guia turístico durante uma de suas falas:

SHANNON: [...] Com certeza o pior grupo que já tive em dez anos como guia de excursão. Pelo amor de Deus, me ajuda com elas [...] Estão saindo do ônibus ou estão lá dentro, as muquiranas filhas [...] Professoras

¹⁶⁹ [...] Shannon is a young man cracking up: he's about 35; Mrs. Faulk hasn't seen him in almost a year and she notes a distinct widening of the cracks: her look is ambivalent: she's not a woman given to sympathetic responses: hardly more than an animal might be: but Shannon is interesting to her and has been for years, since he first started bringing parties of tourists to her hotel in Acapulco. (WILLIAMS, 2001, p. viii)

¹⁷⁰ Monstro fabuloso, com rosto de mulher e corpo de abutre; pessoa ávida, que vive de extorsões.

¹⁷¹ Reverend T. Lawrence Shannon is the hero of the play; he's a defrocked preacher leading a bevy of Texas harpies through Mexico on a guided tour. He may have seemed like an exotic character [...] Growing up in the Southwest, I'd known plenty of clergymen torn between an unyielding belief in a punitive God, and an insatiable appetite for sex [...] he couldn't forgive himself for the tawdry affairs [...] (WILLIAMS, p. 01).

numa escola Batista de Moças em Blowing Rock, Texas. Onze, onze mulheres.

MAXINE: Um time de futebol de solteironas.

SHANNON: É, e eu sou a bola [...] ¹⁷²

Mesmo assim, logo a seguir, Shannon ressalta a necessidade de manter este emprego devido à atual situação e à mudança de seu histórico pessoal e profissional duvidoso, visto que já trabalhara até mesmo para executivos aposentados de *Wall Street* e viajara nas frotas da *Pierce Arrows*¹⁷³ e *Hispano Suíza*¹⁷⁴. De modo inovador, Tennessee Williams faz uso do *itálico* não exclusivamente nas rubricas, mas para exprimir o tom ou a entonação de voz do personagem e até mesmo a repetição de letras pode representar uma alteração de humor ou um grito de desespero; a grafia da palavra com a mesma letra repetidamente também pode simbolizar o berro:

SHANNON: Bom, a chave do ônibus está no bolso – neste bolso – então elas não podem continuar sem mim a menos que andem.

MAXINE: Ainda estão buzinando.

SHANNON: Fantástico. Não posso perder este grupo. Tive um péssimo grupo mês passado que pediu minha demissão e agora a *Blake Tours* me colocou em observação. Se perder este grupo, vão me mandar embora na certa [...] Hank! Tira todas do ônibus! Traz aqui para cimaaaaaaaa!

VOZ DE HANK [*de baixo*]: Elas querem voltar pra cidade.

SHANNON: Elas *não podem* voltar pra cidadeeeee – Ufa – Faz cinco anos, nesse verão, que eu era guia da Cook's, excursão ao redor do mundo. Grupos exclusivos de executivos aposentados de *Wall Street*. Viajávamos nas frotas da *Pierce Arrows* e *Hispano Suizas*. – Estão saindo do ônibus?

MAXINE: Você tá perdendo o controle, não tá?

¹⁷² SHANNON: [...] Absolutely the worst party I've ever been out with in ten years of conducting tours. For God's sake, help me with'em [...] Are they getting out of the bus or are they staying in it, the stingy – daughters [...] Schoolteachers at a Baptist Female College in Blowing Rock, Texas. Eleven, eleven of them.

MAXINE: A football squad of old maids.

SHANNON: Yeah, and I'm the football [...] (WILLIAMS, 2000, p. 331). O material foi obtido no Aplicativo *Kindle*, adquirido no *website* <<http://www.read.amazon.com>>.

¹⁷³ Pierce-Arrow Motor Car Company era uma fabricante de automóveis americana localizada em Buffalo, Nova York; conhecida por seus carros luxuosos funcionou de 1901 a 1938.

¹⁷⁴ Hispano-Suíza era uma firma espanhola de engenharia e automotiva conhecida por seus carros luxuosos e motores de avião antes da Segunda Guerra Mundial.

SHANNON: Não! Já perdi! Já perdi [...] ¹⁷⁵

Na peça em um ato, o avô aparece ainda na Cena I; em seguida, a primeira estrofe do seu poema “How Still the Lemon Branch” e o pedido da neta, Miss [Srta.] Jelkes, para que os aceitassem como hóspedes do hotel. Cabe lembrar que, na peça longa, Hannah surge por volta da metade do primeiro ato, durante uma conversa entre o Reverendo T. Lawrence Shannon sobre a aparência exageradamente ousada de vestir da amiga e proprietária do hotel Costa Verde, a própria Maxine Faulk, para que o leitor/espectador compreenda melhor a caracterização da personagem:

SHANNON: Sair vestida assim! Para você é engraçado, mas para mim...

MAXINE: É o meu jeito de vestir. Qual o problema?

SHANNON: Falei pra abotoar a camisa. Você tem tanto orgulho dos peitos que não consegue fechar a camisa? Entra no escritório e vê se ela está ligando pra *Blake Tours* me despedir.

MAXINE: Melhor que não esteja, senão vai pagar a ligação [...]

HANNAH: Com licença. [*Shannon olha para ela, atordado. Hannah tem uma aparência etérea – admirável, quase fantasmagórica. Ela sugere uma imagem de catedral gótica de uma santa medieval, mas animada. Ela pode ter trinta ou quarenta anos: é totalmente feminina e ainda assim com uma aparência andrógina – quase atemporal. Usa um vestido estampado de algodão e carrega uma bolsa presa em uma alça sobre o ombro*].

HANNAH: Este é o Hotel Costa Verde?

SHANNON [*repentinamente pacificado pela sua aparência*]: É, é sim.

HANNAH: Você é... não é o gerente do hotel, é?

SHANNON: Não, ela volta já.

¹⁷⁵ SHANNON: Well, I've got the ignition key to the bus in my pocket – this pocket – so they can't continue without me unless they walk.

MAXINE: They're still blowin' that horn.

SHANNON: Fantastic. I can't lose this party. Blake Tours has put me on probation because I had a bad party last month that tried to get me sacked and I'm now on probation with Blake Tours. If I lose this party, I'll be sacked for sure... Ah, my God, are they still in the bus? [...] Hank! Get them out of the bussss! Bring them up heeee-re!

HANK'S VOICE (*from below*): They wanta go back in tooooooowwww-n.

SHANNON: They *can't* go back in tooooooowwwn! – Whew- Five years ago this summer I was conducting round-the-world tours for Cook's. Exclusive groups of retired Wall Street financiers. We traveled in fleets of Peace Arrows and Hispano Suizas . – Are they getting out of the bus

MAXINE: You're going to pieces, are you?

SHANNON: No! Gone! Gone! [...]

(WILLIAMS, 2000, p. 331- 332).

HANNAH: Obrigada. Sabe se tem duas vagas aqui? Uma pra mim e uma pro meu avô, ele está esperando no táxi lá na estrada. Não quis subir a colina com ele – até ter certeza se tem quarto pra nós.

SHANNON: Aqui tem quarto de sobra fora da estação – como agora. ¹⁷⁶

Nesta fala do Reverendo Shannon a respeito do movimento fraco no hotel “fora da estação”, flagramos novamente a abordagem da questão do tempo cíclico, assim como na ficção curta, porque Tennessee Williams já descrevera os turistas da época da baixa estação como menos cosmopolitas: “A temporada de inverno, quando para lá afluem os estrangeiros mais cosmopolitas, terminara [...] não tinha começado ainda a de verão, que atrai multidões de turistas mexicanos e americanos menos sofisticados”. (WILLIAMS, 1985, p. 290).

Logo na abertura do primeiro ato da peça longa, a proprietária do hotel Costa Verde em Puerto Barrio, denominada Patrona na ficção curta, transforma-se em uma personagem mais desenvolvida, Maxine Faulk, apresentada com outros personagens:

Enquanto a cortina sobe, ouve-se um grupo de turistas agitadas chegando de ônibus na estrada ao pé da colina do Hotel Costa Verde. A Sra. [Mrs.] Maxine Faulk, a proprietária do hotel (...) Ela é uma morena corpulenta de quarenta e poucos anos – afável e com apetite sexual voraz (...) Pedro, um mexicano de uns vinte anos, magro e atraente, a segue. Ele é empregado do hotel e também seu amante casual. Pedro está enfiando a camisa dentro da calça e transpira como se estivesse trabalhando pesado no sol. A Sra. Faulk olha para baixo e fica feliz ao ver que alguém do ônibus de turista sobe a colina. ¹⁷⁷

¹⁷⁶ SHANNON: Come out looking like this! For you it's funny but for me it's...

MAXINE: This is how I *look*. What's wrong with how I *look*?

SHANNON: I told you to button your shirt. Are you so proud of your boobs that you won't button your shirt up? Go in the office and see if she's calling Blake Tours to get me fired.

MAXINE: She better not unless she pays for the call [...]

HANNAH: Excuse me.

(Shannon looks down at her, dazed. Hannah is remarkable – looking – ethereal, almost ghostly. She suggests a Gothic cathedral image of a medieval saint, but animated. She could be thirty, she could be forty: she is totally feminine and yet androgynous-looking – almost timeless. She is wearing a cotton print dress and has a bag slung on a strap over her shoulder).

HANNAH: Are you ... you're not, the hotel manager, are you?

SHANNON: No. She'll be right back.

HANNAH: thank you, do you have any idea if they have two vacancies here? One for myself and one for my grandfather who's waiting in a taxi down there on the road. I didn't want to bring him up the hill – till I'd made sure they have rooms for us first.

SHANNON: Well, there's plenty of room here out-of-season – like now.

(WILLIAMS, 2000, p. 338,339)

¹⁷⁷ As the curtain rises, there are sounds of a party of excited female tourists arriving by bus on the road down the hill below the Costa Verde Hotel. Mrs. Maxine Faulk, the proprietor of the hotel (...) She is a stout, swarthy woman in her middle forties – affable and rapaciously lusty (...) She is followed by Pedro, a Mexican of about twenty – slim and attractive. He is an employee in the hotel and also her casual lover.

No decorrer da peça longa, Tennessee Williams faz uso constante da ambiguidade, figura de linguagem adequada para expressar os diferentes sentidos e a duplicidade da mensagem dita ao leitor/espectador ou até mesmo não dita através de algumas observações irônicas e pejorativas na elaboração da caracterização de Maxine, manifestando alguns aspectos da visão velada da sociedade a respeito da meia-idade tais como estar robusta demais para seus vestidos e rir como uma foca esperando um peixe: “Maxine ri sempre com um único latido alto e áspero, abrindo a boca como uma foca na espera que atirem um peixe dentro dela.”¹⁷⁸

Segundo o dramaturgo Dough Wright, na introdução *Uncle Tennessee*, “tinha visto uma abundância de garotas desleixadas, passadas como ela, que desgrenhavam os cabelos, abraçavam você bem forte e riam bem do fundo da garganta, como um triturador de lixo de cozinha”. (WILLIAMS, 1961, p. 01)¹⁷⁹

Maxine tem um jeito natural de encarar os fatos racionalmente, com certo senso de humor. No primeiro ato da peça longa, no diálogo com Shannon sobre a presença constante dos nazistas no México, nota-se a ironia no comentário ácido sobre o fato do México ser a porta da frente para a América do Sul – e a dos fundos para os Estados Unidos, além de apresentar a família alemã na rubrica feita na voz do narrador:

SHANNON: Não consigo sair dessa varanda antes de pelo menos quarenta e oito horas. Que inferno é esse? Um desenhinho animado de Jerônimo Bosch¹⁸⁰? [A família alemã hospedada no hotel, os Fahrenkopfts, a filha e o genro de repente entram em cena de modo surreal e surpreendente. Eles marcham em volta da varanda e descem pelo caminho da selva. Todos vestidos na mínima concessão à decência e todos rosados e dourados como cupidos barrocos de vários tamanhos – Rubenescos¹⁸¹, esplendidamente físicos. A noiva, Hilda, anda escarranchada em um grande cavalo de borracha inflado que tem um sorriso extático e grandes olhos piscantes. Ela grita “Cavalinho,

Pedro is stuffing his shirt under the belt of his pants and sweating as if he had been working hard in the sun. Mrs Faulk looks down the hill and is pleased by the sight of someone coming up from the tourist bus below. (WILLIAMS, 2000, p. 329).

¹⁷⁸ Maxine always laughs with a single harsh, loud bark, opening her mouth like a seal expecting a fish to be thrown to it. (WILLIAMS, 2000, p. 329).

¹⁷⁹ I'd seen plenty of blowsy, over-ripe gals like her, who tousled their hair, hugged you too tight, and laughed deep down in their throats, like kitchen disposals. (WILLIAMS, 1961, p. 01).

¹⁸⁰ Hieronymus Bosch é o pseudônimo de Jeroen van Aeken, também conhecido como Jeroen Bosch (1450-1516), um pintor holandês dos séculos XV e XVI. Seus trabalhos em geral retratam o pecado e a tentação por meio de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais.

¹⁸¹ Peter Paul Rubens (Siegen, 28 de junho de 1577 – Antuérpia, 30 de maio de 1640) foi um pintor flamengo inserido no contexto do Barroco. *Venus y Cupido* é uma das cópias que o artista fez de Tiziano, usando o tema de um quadro do mestre italiano, hoje perdido, que fez parte das coleções reais espanholas.

cavalinho, levanta!” enquanto bamboleia escarranchada dentro dele, seguida por seu noivo tenor Wagneriano, Wolfgang, e o pai, Herr Fahrenkopf, um fabricante de tanque de Frankfurt. Ele carrega um rádio portátil de ondas curtas, sintonizado nas vozes guturais e crepitantes de uma transmissão alemã relatando a Batalha da Bretanha. Frau Fahrenkopf, explodindo de gordura rica e saudável e carregando um cesto de comida para piquenique na praia, completa a fila. Eles começam a cantar uma canção de marcha nazista].

SHANNON: Ah – nazistas. Por que há tantos nazistas aqui ultimamente?

MAXINE: O México é a porta de entrada pra América do Sul – e a porta dos fundos para dos Estados Unidos, por isso.

SHANNON: Ah, e você trabalha de recepcionista nas duas portas agora que Fred morreu? [*Maxine se aproxima e senta-se sobre ele na rede*]. Sai do meu colo senão vai quebrar. Se quiser quebrar alguma coisa, quebra gelo e põe na minha testa. [*Ela retira um pedaço de gelo do copo e massageia a testa dele*]. – Ah, Deus [...] ¹⁸²

Em relação à vida amorosa e sexual de Maxine novos personagens foram acrescentados à trama, pois no conto o leitor havia sido apenas informado que Patrona [transformada em Maxine na dramaturgia] tinha um filho adolescente, consequentemente, fruto de algum relacionamento anterior; sua aparente função era capturar o iguana, pois sequer sabemos seu nome. Então, na dramaturgia, Fred, o recém-falecido marido, dez anos mais velho, é apenas mencionado, enquanto que Pedro, o jovem e atraente empregado mexicano, mantém encontros sexuais casuais com a proprietária. Quando questionada por Shannon sobre o paradeiro de Fred, Maxine relata friamente que sua morte foi causada em consequência da diabete em virtude de um corte de anzol, o qual infeccionara. Contudo, ela deixa evidente não parecer inconsolável em razão de já não se relacionar sexualmente com o marido fazia algum tempo:

¹⁸² SHANNON: I can't leave this verandah for at least forty-eight hours. *What in blazes is this?* A little animated cartoon by Hieronymus Bosch?

(*The German family which is staying at the hotel, the Fahrenkopfs, their daughter and their son-in-law, suddenly make a startling, dreamlike entrance upon the scene. They troop around the verandah, then turn down into the jungle path. They are all dressed in the minimal concession to decency and all are pink and gold like baroque cupids in various sizes – Rubensesque, splendidly physical. The bride, Hilda, walks astride a big inflated rubber horse which has an ecstatic smile and great winking eyes. She shouts 'Horsey, horsey, giddap!' as she waddles astride it, followed by her Wagnerian-tenor bridegroom, Wolfgang, and her father, Herr Fahrenkopf, a tank manufacturer from Frankfurt. He is carrying a portable shortwave radio, which is tuned in to the crackle and guttural voices of a German broadcast reporting the Battle of Britain. Frau Fahrenkopf, bursting with rich, healthy fat and carrying a basket of food for a picnic at the beach, brings up the rear. They begin to sing a Nazi marching song*).

SHANNON: Aw- Nazis. How come there's so many of them down here lately?

MAXINE: Mexico's the front door to South America – and the back door to the States, that's why.

SHANNON: Aw, and you're setting yourself up here as a receptionist at both doors, now that Fred's dead? (Maxine comes over and sits on him in the hammock). Get off my pelvis before you crack it. If you want to crack something, crack some ice for my forehead. (*She removes a chunk of ice from her glass and manages his forehead with it*). – Ah, God. ... (WILLIAMS, 2000, p.333, 334)

SHANNON: [...] Cadê o Fred?

MAXINE: Morreu.

SHANNON: *Morto?*

MAXINE: Foi o que eu disse. Fred morreu.

SHANNON: Como?

MAXINE: Menos de duas semanas atrás, Fred cortou a mão num anzol, infeccionou, a infecção entrou na corrente sanguínea e ele morreu em menos de quarenta e oito horas [...]

SHANNON: Você não parece - inconsolável.

MAXINE: Fred estava velho, querido. Dez anos mais velho que eu. Não fazíamos sexo juntos há...

SHANNON: O que isso tem a ver?¹⁸³

De forma mais abreviada, como convém à peça em um ato, o relato sobre a morte de Fred faz uso de gestos: a Sra. Faulk bate no peito para representar o motivo de sua partida, da mesma maneira que também já havíamos constatado na atitude da mãe ao se expressar na peça *The Dark Room*, ao referir-se à gravidez da filha com um símbolo, o gesto elíptico:

SHANNON: Como está Fred?

SRA. FAULK: Morto.

SHANNON: - Morto? Você disse “morto”?

SRA. FAULK: Duas semanas atrás. (Bate no peito)

SHANNON: Coração?

SRA. FAULK: Sim, eu sabia que estava vindo, da forma como pulsava na cama [...] ¹⁸⁴

¹⁸³ SHANNON: [...] Where's Fred?

MAXINE: Dead.

SHANNON: Did you say *dead*?

MAXINE: That's what I said. Fred is dead.

SHANNON: How?

MAXINE: Less'n two weeks ago, Fred cut his hand on a fishhook, it got infected, infection got in his blood stream, and he was dead inside of forty-eight hours [...]

SHANNON: You don't seem - inconsolable about it.

MAXINE: Fred was an old man, baby. Ten years older'n me. We hadn't had sex together in ...

SHANNON: What's that got to do with it? (WILLIAMS, 2000, p. 330, 331)

Dentre outros personagens em comum na dramaturgia, há ainda outro funcionário de origem mexicana no hotel, Pancho, e Jake Latta, também empregado da *Blake Tours*, chamado para assumir a posição de Shannon. Na peça em três atos, surge o motorista do ônibus, Hank, e os turistas alemães adquirem nome próprio, Wolfgang e Hilda, além da família de hóspedes alemães: Herr Fahrenkopf [em alemão, ao pé da letra, “cabeça de condução”] e Frau Fahrenkopf. Na peça em um ato, eles haviam sido enumerados apenas como dois ou três turistas alemães [*Two or three German tourists*]; Judith Fellowes, ou melhor, J.F. ou apenas Judith, foi também chamada de cabeça de movimento de oposição [*ring-leader*], cuja função era coordenar o grupo de senhoras e tomar conta de sua jovem e sedutora amiga, Charlotte, “supostamente abordada por Shannon”?

De modo indireto, no decorrer de uma discussão entre Shannon e Hank, tomamos conhecimento dos acontecimentos relacionados à moça abordada pelo reverendo na peça longa:

HANK: Shannon, as mulheres não vão subir então é melhor voltar pro ônibus.

SHANNON: Fantástico. – Não vou descer e a chave da ignição está aqui no meu bolso. Vai ficar no meu bolso nos próximos três dias.

HANK: Não vai escapar dessa, Shannon. Inferno, elas vão voltar pra cidade andando se você não entregar a chave do ônibus.

SHANNON: Vão cair de insolação na estrada que nem moscas... Fantástico, absolutamente fantástico [...] Hank, quero sua cooperação. Posso contar com ela? Quando se viaja com um grupo difícil assim [...] é um teste de força entre dois homens, neste caso, e um bando de *galinhas* velhas malucas! Sabe disso, né?

HANK: Bom... [*Ele ri*]. Tem a moça chorando no banco de trás o tempo todo e foi isso que estragou tudo. Droga, eu não sei se você fez aquilo, mas todas acham que fez porque a menina continua chorando.¹⁸⁵

¹⁸⁴ SHANNON: How's Fred?

MRS. FAULK: Dead.

SHANNON: - Dead? Did you say “dead”?

MRS. FAULK: Two weeks ago. (Taps her chest)

SHANNON: Heart?

MRS. FAULK: Yeah, I knew it was coming, the way it pounded in bed [...] (WILLIAMS, 2001, p. viii)

¹⁸⁵ HANK: Shannon, them ladies are not gonna come up here, so you better come on back to the bus.

SHANNON: Fantastic. – I'm not going down to the bus and I've got the ignition key in my pocket. It's going to stay in my pocket for the next three days.

HANK: You can't get away with that, Shannon. Hell, they'll walk back to town if you don't give up the bus key.

Nesta viagem que culminou no Hotel Costa Verde, Shannon havia se envolvido com a jovem Charlotte Goodall, passageira sedutora cuja obsessão é conquistá-lo. No entanto, a sensual adolescente encontra-se sob os cuidados da dama de companhia, Srta. Judith Fellowes, professora de canto e líder puritana dominadora do grupo, preocupada constantemente em protegê-la do assédio do homem supostamente perigoso, que seduz ou se deixa seduzir... Shannon julga que foi provocado e incentivado pela garota:

MAXINE [ri discretamente]: Ah, então você pegou a franguinha e as galinhas velhas estão cacarejando de raiva, Shannon?

SHANNON: A menina pediu isso, sem brincadeira, mas ela tem dezessete anos – menos, um mês pra fazer dezessete. Então é sério, muito sério porque ela não apenas é emocionalmente precoce, mas um prodígio musical também.

MAXINE: O que isso tem a ver?

SHANNON: Tem a ver com o seguinte, ela viaja sob as asas, sob escolta militar – daquela, daquela – professora de voz machona que organiza um maldito coral no ônibus. Ah, Deus! Espanta que não estejam cantando agora, já devem ter morrido sufocadas. Senão estariam cantando algum número para elevar a moral como “Ele é um Bom Companheiro” ou “Pop Goes to the Weasel”. – Ah, Deus... [Maxine gargalha em cascata].¹⁸⁶

Dessa forma, na conversa travada entre Maxine e Shannon, o leitor é induzido a crer na revelação de que, apesar de não ter completado dezessete anos ainda, a garota “emocionalmente precoce” pediu pela relação. Um pouco mais adiante, Shannon explica a situação:

SHANNON: É, “Ah!” Ontem à noite – não, anteontem à noite, as pastilhas do freio do ônibus queimaram em Chilpancingo. Tem um hotel

SHANNON: They’d drop like flies from sunstrokes on that road... Fantastic, absolutely fantastic [...] Hank, I want your cooperation. Can I have it? Because when you’re with a difficult party like this [...] It’s a test of strength between two men, in this case, and a busload of old wet *hens*! You know that, don’t you?

HANK: Well... (He chuckles) there’s this kid that’s crying on the back seat all the time, and that’s what’s rucked up the deal. Hell, I don’t know if you did it or you didn’t, but they all think that you did ‘cause the kid keeps crying. (WILLIAMS, 2000, p. 332,333).

¹⁸⁶ MAXINE (*chuckling*): Ha, so you took the young chick and the old hens are squawking about it, Shannon?

SHANNON: The kid asked for it, no kidding, but she’s seventeen – less, a month less’n seventeen. So it’s serious, because the kid is not just emotionally precocious, she’s a musical prodigy, too.

MAXINE: What’s that got to do with it?

SHANNON: Here is what it’s got to do with it, she’s traveling under the wing, the military escort, of this, this – butch vocal teacher who organizes little community sings in the bus. Ah, God! I’m surprised they’re not singing now, they must’ve already suffocated. Or they’d be singing some morale-boosting number like – “She’s a Jolly Good Fellow” or “Pop Goes the Weasel”. – Oh, God... (*Maxine chuckles up and down the scale*). (WILLIAMS, 2000, p. 334).

na cidade... este hotel tem um piano que não é afinado desde que atiraram em Maximiliano. Esse pássaro cantor do Texas abre a boca e de lá sai voando “I Love You Truly” que voa direto pra *mim*, com *gestos*, direto pra *mim*, tudo pra mim, até que chega a supervisora, a instrutora vocal movida à Diesel, bate a tampa do piano e arrasta a menina pra fora do refeitório. Mas ao ser arrastada a Senhorita Passarinho abre a boca e canta. “Larry, Larry, I love you, I love you truly!” Naquela noite, quando fui pro quarto, descobri que tinha um colega de quarto.

MAXINE: O prodígio musical foi morar com você?

SHANNON: O encosto foi morar comigo. Num quarto quente com uma cama dura e da largura de uma tábua de passar roupa, o encosto estava de pé na cama, suando, fedendo, rindo escancarado pra mim.

MAXINE: Ah, o encosto. [*Ela ri*]. Então você está com o encosto de novo.

SHANNON: Estou; ele é o único passageiro que desceu do ônibus comigo, meu bem.

MAXINE: Ele está aqui agora?

SHANNON: Não está longe.

MAXINE: Na varanda?

SHANNON: Pode estar do outro lado da varanda. Ah, está por aí em algum lugar, mas ele é como os índios Sioux na ficção do Velho Oeste, ele não ataca antes do por do sol, é uma sombra que aparece depois do por do sol... [*Shannon se contorce para fora da rede enquanto a buzina do ônibus emite uma última e longa explosão de protesto*].

MAXINE:

Tenho uma sombrinha

Que sempre está comigo

E qual sua utilidade

Ver eu não consigo.

Do calcanhar à careca

Comigo tem tudo afim, Quando deito pra uma soneca

Sempre deita antes de mim. ¹⁸⁷

¹⁸⁷ SHANNON: Yeah, “Hah!” Last night – no, night before last, the bus burned out its brake linings in Chilpancingo. This town has a hotel ... this hotel has a piano, which hasn’t been tuned since they shot Maximilian. This Texas song bird opens her mouth and out flies “I Love You Truly”, and it flies straight at

É importante ressaltar que, no original, o poema recitado aqui na peça por Maxine chama-se “My Shadow”, de autoria de Robert Louis Stevenson: poeta, novelista e escritor de roteiros de viagem escocês [1850-1894] que também escreveu *Treasure Island* [A Ilha do Tesouro] e *Dr. Jekyll and Mr. Hide* [O Médico e o Monstro].

No decorrer da peça longa, quando Shannon relatava não dormir há três noites, de repente, a fim de resgatar a chave do ônibus, eis que surge Miss Fellowes, personagem cujo primeiro nome era Judith; além de ser chamada de Judy por Charlotte, apelido mais íntimo, revelador de certa proximidade:

SHANNON: Ah, pelo fantasma do Grande César, é a professora de voz machona.

MISS FELLOWES [numa voz estridente, de baixo]: Shannon! Shannon!

SHANNON: Pelo amor de Deus, me ajuda com ela.

MAXINE: Sabe que vou ajudar, meu bem, mas por que não larga as novinhas e cultiva um interesse por mulheres normais?

Ao classificar a Srta. Judith Fellowes na introdução já mencionada, presente na peça em três atos *The Night of the Iguana*, o dramaturgo Dough Wright a reconhece em diversas outras senhoras com o mesmo estilo, todas famintas por flertes inconsequentes:

Também reconheci Miss Judith Fellowes e sua brigada de senhoras texanas. Elas poderiam ter sido as professoras da minha escola fundamental, senhoras puritanas usando sapatos discretos e cabelo com

me, with gestures, all right at me, till her chaperone, this Diesel-driven vocal instructor of hers, slams the piano lid down and hauls her out of the mess hall. But as she hauled out Miss Bird-Girl opens her mouth and out flies, “Larry, Larry, I love you, I love you truly!” that night, when I went to my room I found out that I had a roommate.

MAXINE: The musical prodigy had moved in with you?

SHANNON: The *spook* had moved in with me. In that hot room with one bed, the width of an ironing board and about as hard, the spook was up there on it, sweating, grinning up at me.

MAXINE: Aw, the spook. (She chuckles). So, you’ve got the spook with you again.

SHANNON: That’s right, he’s the only passenger that got off the bus with me, honey.

MAXINE: Is he here now?

SHANNON: Not far.

MAXINE: On the verandah?

SHANNON: He might be on the other side of the verandah. Oh, he’s around somewhere, but he’s like the Sioux Indians in the Wild West fiction, he doesn’t attack before sundown shadow, he’s an after-sundown shadow...

(Shannon wriggles out of the hammock as the bus horn gives one last, long protesting blast).

MAXINE:

I have a little shadow / That goes in and out with me / And what can be the use of him / Is more then I can see / He’s very, very like me, / From his heels up to his head, / And he always hops before me / When I hop into my bed. (WILLIAMS, 2000, p. 335-336)

laca que ansiavam por aventura, mas não inconveniência [...] Estas mulheres não enxergam sua própria hipocrisia; desejam intensamente um guia bonito, atencioso, que irá flertar com elas incessantemente, sem nunca revelar um vestígio de sexualidade na sua vida pessoal. Eu tinha visto o mesmo olhar faminto nas mães suburbanas que protestavam em volta do nosso técnico no ginásio. (Rumor é que o técnico Deixa Pra Lá em seguida perdeu o emprego por dormir com uma aluna; sombras do Reverendo Shannon de fato!)¹⁸⁸.

Durante o embate travado entre Miss Fellowes e Shannon, Tennessee Williams aproveita e, na voz de Shannon, situa o leitor; aparentemente, ao explicar as vantagens do cardápio [*menu*] e do cozinheiro supostamente chinês de Shangai, o tempo histórico pode ser aferido: 1940, visto que faz dois anos, ou melhor, foi em 1938 que trouxe o chefe de cozinha:

SHANNON: Olhe este menu. O cozinheiro é um chinês de Xangai que importei! Eu o mandei pra cá, dois anos atrás, em 1938. Ele era chef no Royal Colonial Club em –

MISS FELLOWES [*cortando*]: Tem telefone aqui?¹⁸⁹

Para dar continuidade à análise das referências históricas, lembremos as próprias palavras de Tennessee Williams em *Memoirs*:

Mais tarde, eu estava no Hotel Costa Verde, localizado acima da floresta e da praia de águas calmas, que eram os bastidores de fundo para *Night of the Iguana*. Naquele verão, a maior parte do México foi invadida pelos alemães nazistas. Um grupo deles chegou no [hotel] Costa Verde, alegres com relação ao bombardeio de Londres que estava em andamento.¹⁹⁰

Conforme mencionado acima, dentre as referências históricas abordadas na peça, nota-se que o México foi invadido, no sentido figurado, por alemães nazistas [*Nazi Germans*], os quais comemoravam empolgados os sucessos iniciais dos alemães, ao

¹⁸⁸ I also recognized Miss Judith Fellowes and her brigade of Texas ladies. They might've been my elementary school teachers, prim ladies in sensible shoes and shellacked hair, who craved for adventure but not inconvenience. [...] These women are blind to their own hypocrisy; they crave a handsome, attentive guide, who will flirt with them incessantly, without ever revealing a vestige of sexuality in his personal life. I'd seen the same hungry look in the suburban mothers who clamored around our coach in junior high. (Rumor has it that Coach Nevermind subsequently lost his job for bedding down with a student; shades of the Reverend Shannon indeed!). (WILLIAMS, 1961, p. 01)

¹⁸⁹ SHANNON: Look at the sample menu. The cook is a Chinese imported from Shangai by me! Sent here by me, year before last, in nineteen thirty-eight. He was the chef at the Royal Colonial Club in –

MISS FELLOWES (cutting in): You got a telephone here? (WILLIAMS, 2000, p. 338).

¹⁹⁰ "Later I was at the Hotel Costa Verde over the rain-forest and the still-water beach which were the off-stage background for *Night of the Iguana*. That summer most of Mexico was overrun by Nazi Germans. A party of them arrived at the Costa Verde, jubilant over the fire-bombing which was then in progress". (WILLIAMS, 2006, p. 58).

celebrar com as palavras: “bombardeio de Londres [...] em andamento” [*Fire bombing in progress*].

No final do primeiro ato, Nonno elabora alguns versos de seu poema a respeito da atitude serena do galho dourado em direção ao céu enquanto uma banda de marimba toca uma canção popular do verão de 1940, “Palabras de Mujer”, de Gregório Barrios, o rei do bolero:¹⁹¹

Com que calma a laranjeira presencia

O clarear do céu que se inicia,

Sem um grito, sem uma oração,

Sem uma visível exasperação [...] ¹⁹²

Visto que a peça em um ato é dividida em três cenas, o cenário da segunda cena é descrito brevemente na rubrica, seguido da apresentação de Miss [Srta.] Jelkes e do avô:

Mesa de jantar, a varanda: a lua já aparece e ilumina mais as mesas, colocadas na varanda, do que as lâmpadas fracas.

(MISS JELKES e seu AVÔ aparecem vestidos com roupa de trabalho)

Já no segundo ato da peça longa, o tempo narrativo foi esclarecido com o lirismo tão característico de Tennessee Williams em meio à ironia divertida relacionada aos trajes de Maxine:

Algumas horas depois; perto do por do sol.

¹⁹¹ Gregorio Barrios nasceu em Bilbao, Espanha, no dia 31/01/1911 e faleceu de um infarto do miocárdio em 1978. Aos 10 anos de idade, veio para a Argentina com seus pais, visto que seu pai sofria perseguição política pelo fato de ser socialista. Logo que começou a demonstrar sua aptidão pela música clássica, sua família resolveu custear seus estudos musicais em Buenos Aires. No final dos anos 30, época em que começava o reinado do bolero, que iria virar uma mania mundial, Gregório começou a se afastar da música clássica, e ficar cada vez mais envolvido com o ritmo emergente. Em 1938 estreou na rádio Callau, usando o nome de Alberto Del Barrios, para logo em seguida passar a usar o seu próprio nome, e em 1940 assinou contrato com a rádio "El Mundo de Buenos Aires", onde atuou durante 18 anos. Aproveitando seus dotes vocais, Gregorio acabou por ser reconhecido como um dos grandes intérpretes do bolero, ganhando fama no mundo, acumulando uma discografia de 125 discos em 78 rotações e 43 LPs.

A letra da referida música, interpretada por Gregório Barrios encontra-se disponível no site <<http://www.elmariachi.com/Songs/Lyrics/palabras-de-mujer/279>>, em consulta realizada em 12 de novembro de 2015, além de maiores informações nos sites <<http://ex-vermelho1.blogspot.com.br/2010/04/o-melhor-de-gregorio-barrios.html>> e <<http://www.letras.com.br/#!biografia/gregorio-barrios>> nesta mesma data.

¹⁹² *How calmly does the orange branch/ Observe the sky begin to blanch/ Without a cry, without a prayer,/ With no expression of despair...* (WILLIAMS, 2000, p. 336)

A cena é banhada por uma luz dourada profunda, quase cobre; a folhagem tropical pesada brilha com a umidade de uma chuva recente.

Maxine contorna a varanda. Para as formalidades da noite ela fez a concessão de trocar de calças Levis para calças brancas de algodão limpas e de uma camisa azul de trabalho para uma rosa. Ela está prestes a montar as mesas de baralho dobráveis para a refeição da noite que é servida na varanda. Ela fala enquanto monta as mesas, etc.¹⁹³

Ao preparar as mesas para a refeição noturna na varanda, Maxine dialoga com Hannah, agora trajando seu avental de artista, sobre sua permanência no hotel e sugere que a mesma e o avô se mudem mais ao centro, na *Casa de Huéspedes*, pois o Costa Verde tem interesse em pessoas mais jovens. Hannah tenta ajudá-la na tarefa da arrumação, mas Maxine se recusa a aceitar ajuda de hóspedes, apesar da insistência:

MAXINE: O Costa Verde não é o lugar ideal pra vocês. Entenda, nós servimos pessoas que gostam de agitar um pouco e – bom, francamente, servimos pessoas mais jovens. [...]

HANNAH: Ah, sim...uh...bom...a, uh, Casa de Húspedes é, uh, um tipo de pensão, Mrs. Faulk?

MAXINE: Pensão. Dão comida, vão dar comida pra vocês até fiado.

HANNAH: Onde fica?

MAXINE: No centro. Você pode conseguir um médico lá rapidamente se o velho ficar doente na sua companhia. Precisa pensar nisso.

HANNAH: É, eu [*Ela balança a cabeça solenemente, mais para si do que Maxine*]. _ Tenho pensado nisso, mas...

MAXINE: O que está fazendo?

HANNAH: Ajudando.

MAXINE: Não faça isso. Não aceito ajuda dos hóspedes aqui. [*Hannah hesita, mas continua arrumando as mesas*].¹⁹⁴

¹⁹³ Several hours later; near sunset.

The scene is bathed in a deep golden, almost coppery light; the heavy tropical foliage gleams with wetness from a recent rain.

Maxine turns around the turn of the verandah. To the formalities of evening she has made the concession of changing from levis to clean white cotton pants, and from a blue work shirt to a pink one. She is about to set up the folding cardtables for the evening meal which is served on the verandah. All the while she is talking, she is setting up tables, etc. (WILLIAMS, 2000, p. 356).

¹⁹⁴ MAXINE: The Costa Verde isn't the right place for you. Y' see, we cater to folks that like to rough it a little, and – well, frankly, we cater to younger people.

HANNAH: Oh, yes...uh...well...the, uh, Casa de Huéspedes, that means ah, uh, sort of a rooming house, Mrs. Faulk?

Neste ponto da conversa, observa-se o fetiche da mercadoria quando Hannah tenta negociar oferecendo uma peça de jade obtida ao desenhar uma senhora inglesa conforme imaginara parecer na juventude...

HANNAH: Conhece jade?

MAXINE: Jade?

HANNAH: É.

MAXINE: Por que?

HANNAH: Tenho uma pequena coleção, mas interessante, de peças de jade. [...] Eu diria que o artista recebeu por este entalhe miraculosamente delicado dinheiro para comprar arroz durante um mês pra família, mas o mercador que o contratou vendeu a peça, eu acho, por pelo menos trezentas libras esterlinas pra uma senhora inglesa que se cansou dela e me deu, talvez por que a pinteí não como ela era na ocasião, mas como pude ver que deve ter sido na juventude [...] ¹⁹⁵

Apesar de tudo, Maxine retruca não poder abrigá-la devido ao fato de se encontrar sozinha em uma situação financeira tão precária, causada por seu falecido marido que, caso ela não amasse tanto a vida, iria preferir ter se jogado no oceano com ele:

MAXINE: É, querida, mas não administro uma loja de penhor aqui, estou tentando tocar um hotel.

HANNAH: Eu sei, mas não poderia simplesmente aceitar como garantia de uma estada de uns dias aqui?

MAXINE: Vocês estão completamente falidos, né?

HANNAH: Estamos sim – completamente.

MAXINE: Boarding house. They feed you, they'll even feed you on credit.

HANNAH: Where is it located?

MAXINE: It has a central location. You could get a doctor there quick if the old man took sick on you. You got to think about that.

HANNAH: Yes, I – (*She nods gravely, more to herself than Maxine*). – I have thought about that, but...

MAXINE: What are you doing?

HANNAH: Making myself useful.

MAXINE: Don't do that. I don't accept help from guests here.

(Hannah hesitates, but goes on setting the tables). (WILLIAMS, 2000, p. 357).

¹⁹⁵ HANNAH: Do you know jade?

MAXINE: Jade?

HANNAH: Yes.

MAXINE: Why?

HANNAH: I have a small but interesting collection of jade pieces [...] The artist that carved it probably received for this miraculously delicate workmanship, well, I would say perhaps the price of a month supply of rice for his family but the merchant who employed him sold it, I would guess, for at least three hundred pounds sterling to an English lady who got tired of it and gave it to me, perhaps because I painted her not as she was at that time but as I could see she must have looked in her youth [...] (WILLIAMS, 2000, p. 358)

MAXINE: Fala como se tivesse orgulho disso.

HANNAH: Não tenho orgulho nem tampouco vergonha. Ficamos duros por acaso, o que nunca aconteceu antes em todas as nossas viagens.

MAXINE (*de má vontade*): Você está dizendo a verdade, reconheço, mas eu também disse a verdade quando falei, quando você chegou, que tinha acabado de perder meu marido e ele me deixou num buraco financeiro que, se a vida não fosse mais importante pra mim do que dinheiro, eu também teria me jogado no oceano com ele.

HANNAH: Oceano?

MAXINE (*pacificamente filosófica*): Cumpri à risca suas instruções fúnebres. É, meu marido, Fred Faulk, foi o maior pescador esportivo da Costa Ocidental do México [...] e no leito de morte, semana passada, ele solicitou que fosse jogado ao mar, é, bem lá naquela baía, nem enrolado em lona, apenas vestindo a roupa de pescador. Então agora o velho Freddie, o Pescador, está alimentando os peixes – vingança dos peixes contra o velho Freddie. Que tal, te pergunto?

HANNAH (*considerando Maxine bruscamente*): Duvido que ele tenha se arrependido.

MAXINE: Eu me arrependi. Me dá calafrio. (Sua atenção se desvia para o grupo alemão cantando uma marcha ao subir o caminho da praia...).¹⁹⁶

A música é usada para distrair Maxine e, ao mesmo tempo, chamar a atenção do leitor/espectador através da marcha cantada pelo grupo alemão, pois a Segunda Guerra Mundial ecoa por toda a peça: dentre os hóspedes do hotel, há uma família de alemães nazistas de férias, cujo chefe da casa é presidente de uma empresa de manufatura de

¹⁹⁶ MAXINE: Yeah, honey, but I'm not operating a hock shop here, I'm trying to run a hotel.

HANNAH: I know, but couldn't you just accept it as security for a few days stay here?

MAXINE: You're completely broke, are you?

HANNAH: Yes, we are – completely.

MAXINE: You say that like you're proud of it.

HANNAH: I'm not proud of it or ashamed of it either. It just happens to be what's happened to us, which has never happened before in all our travels.

MAXINE (grudgingly): You're telling the truth, I reckon, but I told the truth, too, when I told you, when you came here, that I have just lost my husband and he'd left me in such a financial hole that I living didn't mean more to me than money, I'd might as well have been dropped in the ocean with him.

HANNAH: Ocean?

MAXINE (peacefully philosophical about it): I carried out his burial instructions exactly. Yep, my husband, Fred Faulk, was the greatest game fisherman on the West Coast of Mexico [...] and on his deathbed, last week, he requested to be dropped in the sea, yeah, right out there in that bay, not even sewed up in canvas, just in his fisherman outfit. So now old Freddie the Fisherman is feeding the fish – fishes' revenge on old Freddie. How about that, I ask you?

HANNAH (regarding Maxine sharply): I doubt that he regrets it.

MAXINE: I do. It gives me the shivers.

(She is distracted by the German party singing a marching song on the path up from the beach...).

(WILLIAMS, 2000, p.358-359).

tanques. Durante o desenrolar da trama, eles comemoram abertamente o andamento da Batalha da Grã-Bretanha, também denominada Batalha da Inglaterra [*Battle of Britain*]. Desta maneira, o tempo histórico enfatiza sua ocorrência, anunciada pelo rádio durante no decorrer do segundo ato:

MAXINE: Shannon, lave essa areia antes de entrar na varanda.

[Ouve-se os alemães cantando a marcha “Horst Wessel”¹⁹⁷. Eles logo aparecem, marchando da praia como uma tela animada de Rubens. Todos estão quase nus, rosados e bronzeados pelo sol. As mulheres se enfeitaram com guirlandas de algas verdes claras, cintilantes e molhadas, e a noiva da ópera de Munique sopra uma grande concha. Seu sogro, o fabricante de tanque, está com o rádio portátil, que ainda transmite algo em ondas curtas sobre a Batalha da Bretanha, agora no seu clímax].

HILDA *[brinca, escarranchada no cavalo de borracha]*: Cavalinho, cavalinho, cavalinho!

HERR FAHRENKOPF *[extático]*: Londres está queimando, o coração de Londres está em chamas. *[Wolfgang vira uma cambalhota na varanda e anda um pouco em parada de mão, depois cai com um grande berro. Maxine ri encantada com os alemães]*. Cerveja, cerveja, cerveja!

FRAU FAHRENKOPF: Hoje à noite champanhe!

[A brincadeira estúpida e a gritaria eufórica continuam enquanto eles saltam jocosamente em volta da curva da varanda. Shannon entra na varanda. A risada de Maxine cessa um pouco tristemente, com inveja]
198

É importante lembrar que a batalha recebeu o nome de Batalha da Grã-Bretanha devido ao discurso de Winston Churchill na *British House of Commons* em 18 de junho de

¹⁹⁷ O ativista do Partido Nazista alemão Horst Wessel (1907-1930) teve uma das marchas nazistas em homenagem ao seu nome. Entretanto, foi morto precocemente aos 22 anos.

As informações foram retiradas do website <<http://www.dailymail.co.uk>> em 03/08/2015.

¹⁹⁸ MAXINE: Shannon, wash that sand off before you come on the verandah.

(The Germans are heard singing the “Horst Wessel” marching song. Soon they appear, trooping up from the beach like an animated canvas by Rubens. They are all nearly nude, pinked and bronzed by the sun. The woman have decked themselves with garlands of pale green seaweed, glistening wet, and the Munich-opera bridegroom is blowing on a great conch shell. His father-in-law, the tank manufacturer, has his portable radio, which is still transmitting a shortwave broadcast about the Battle of Britain, now at its climax).

HILDA *(capering, astride her rubber horse)*: Horsey, horsey, horsey!

HERR FAHRENKOPF *(ecstatically)*: London is burning, the heart of London’s on fire! (Wolfgang turns a handspring onto the verandah and walks on his hands a few paces, then tumbles over with a great whoop. Maxine laughs delightedly with the Germans). Beer, beer, beer!

FRAU FAHRENKOPF: Tonight champagne!

(The euphoric horseplay and shouting continue as they gambol around the turn of the verandah. Shannon has come onto the porch. Maxine’s laughter dies out a little sadly, with envy).

(WILLIAMS, 2000, p. 360)

1940, no qual afirmou: “O General Weygrand declarou que a Batalha da França terminou. Espero que a Batalha da Grã-Bretanha tenha apenas começado.”

O nome Batalha da Inglaterra foi utilizado durante a Segunda Guerra Mundial, para denominar os empenhos frustrados da campanha da força aérea alemã *Luftwaffe*¹⁹⁹ contra a habilidade da RAF²⁰⁰ [*Royal Air Force*] *Fighter Command* da Grã-Bretanha no verão e no outono de 1940. A força aérea britânica batalhou sozinha contra a poderosa força aérea alemã nazista pelo controle do espaço aéreo britânico com a finalidade de evitar uma invasão nazista da Grã-Bretanha. No princípio, parecia haver leve vantagem por parte dos alemães, mas a vitória britânica se concretizou, levando Hitler a desistir de pousar nas Ilhas Britânicas e o impedindo de atingir seu objetivo maior: a invasão terrestre da Grã-Bretanha.²⁰¹

A França derrotada já havia se rendido, assinado um armistício e desistido da Segunda Guerra enquanto as forças militares alemãs haviam conquistado grande parte da Europa Ocidental em menos de dois meses. É importante também salientar que a Segunda Guerra iniciara em 01 de setembro de 1939 quando a Alemanha invadiu a Polônia e em virtude disso, a Grã-Bretanha e a França declararam guerra.

No dia 24 de dezembro de 1961, quatro dias antes da estréia de *Iguana*, um artigo esclarecedor foi publicado no *New York Herald Tribune*, intitulado *A Summer of Discovery* [*Um Verão de Descoberta*]. Há várias informações relevantes relatadas por Williams ao manifestar opinião contrária à atuação dos alemães, conforme o fizera de maneira indireta em *The Dark Room* [*O Quarto Escuro*] ao mudar, possivelmente de forma intencional, a ascendência do ex-namorado (denominado Max na peça e Sol na ficção curta) de Tina Lucca (na peça, Tina Poccioni) de alemã para judaica:

Nossa melancolia não foi aliviada pela presença de um grupo de nazistas alemães em êxtase pelos recentes sucessos da *Luftwaffe* sobre a R.A.F. Quando não estavam

¹⁹⁹ *Luftwaffe* (literalmente “arma aérea” em alemão), oficialmente *Deutsche Luftwaffe*, é o termo geralmente usado para designar a força aérea alemã desde sua criação.

²⁰⁰ R.A.F. – Força Aérea Real (*Royal Air Force*). É a força aérea independente mais antiga do mundo, Foi criada em 01 de abril de 1918, durante a I Guerra Mundial, pela mescla do Corpo Real de Voo (*Royal Flying Corps*) e do Serviço Aeronaval Real.

²⁰¹ As informações acima têm como base a consulta realizada em outubro de 2014 aos websites: <http://www.raf.mod.uk/history/backgroundtothebattleofbritain.cfm>; <http://www.history.com/topics/world-war-ii/battle-of-britain> :

O site mencionado baseou-se na obra *Reader's Companion to Military History*. Edited by Robert Cowley e Geoffrey Parker. 1996 by Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.

euforicamente fazendo baderna na praia, eles estavam ouvindo as notícias no rádio sobre a batalha e iminente conquista da Bretanha e do mundo democrático inteiro.

Na peça longa *The Night of the Iguana*, Herr Fahrenkopf, agitado na varanda, carrega o rádio portátil ao ouvir a transmissão do noticiário; enquanto isso, Charlotte aparece procurando por Larry Shannon, guia da excursão. Dessa forma, o leitor/espectador é informado indiretamente do primeiro nome do ex-reverendo, pois anteriormente ele havia sido denominado apenas Sr. [Mr.] Shannon. Ao mesmo tempo, Hannah tenta vender suas gravuras para o alemão, mas as mesmas caem no chão e a moça as recolhe com um “ar triste e preocupado de uma criança solitária colhendo flores”.

Logo depois do Intervalo [*Intermission*], há uma observação oportuna ao considerar a encenação, ressaltando a priorização dos valores humanos e o uso adequado da música e da iluminação:

Nota: Na encenação, os elementos plásticos devem ser restritos para que não sobressaiam aos valores humanos mais importantes. Não deve parecer uma “cortina de efeito”. A música débil, tempestuosa da banda de marimba na cantina deve continuar enquanto as luzes do teatro se acendem para o intervalo.²⁰²

No terceiro ato, já na primeira rubrica da peça longa, temos o uso eficaz da iluminação; o espaço se caracteriza pelos cubículos, a varanda e sua arrumação, na qual Hannah e Shannon se encontram, respectivamente lendo um livro e escrevendo uma carta ao Bispo; o tempo, algumas horas mais tarde, além de haver a passagem do tempo cíclico relacionando o espaço físico aos horários das refeições e às forças da natureza, como a chuva, seguida da estiagem. Figuras de linguagem são empregadas, pois com Tennessee Williams as palavras frequentemente ganham novo sentido, figurado, não apenas com a simples finalidade de informar, mas para expressar um estado emocional, afetivo, como nas metáforas “a lua [...] banha a cena com um prateado quase extravagante...”, a descrição de “poças de prata” e na personificação dos mosquitos, cruéis após a tempestade tropical:

²⁰² *Note:* In staging, the plastic elements should be restrained so that they don't take precedence over the more important human values. It should not seem like an “effect curtain”. The faint, windy music of the marimba band from the cantina should continue as the house lights are brought up for the intermission. (WILLIAMS, 2000, p. 387).

A varanda, várias horas mais tarde. Os cubículos 3, 4 e 5 estão indistintamente iluminados. Vemos Hannah no número 3 e Nonno no número 4. Shannon, que tirou a camisa, está sentado a uma mesa na varanda, escrevendo uma carta ao seu bispo. Todas as mesas, exceto esta, foram dobradas e empilhadas contra uma parede e Maxine está armando a rede novamente que tinha sido retirada para o jantar. A energia elétrica ainda está desligada e os cubículos iluminados por lamparinas de óleo. O céu limpou completamente, a lua está quase cheia e banha a cena com um prateado quase extravagante que é intensificado pela umidade da recente tempestade. Tudo está encharcado – há poças de prata aqui e ali no piso da varanda. Em um lado um aquecedor está queimando para repelir os mosquitos, que são particularmente cruéis depois de um aguaceiro tropical quando o vento está morto.

Shannon trabalha freneticamente na carta ao bispo, de vez em quando bate num mosquito no torso nu. Ele brilha de suor, ainda respirando como um corredor desgastado, murmurando para si enquanto escreve e às vezes de repente respira fundo e alto e simultaneamente joga a cabeça para trás para desvairadamente fixar o céu noturno. Hannah está sentada numa cadeira de encosto reto atrás do mosquiteiro no seu cubículo – muito ereta, segura um livrinho nas mãos, mas acima do livro olha fixamente para Shannon, como um anjo da guarda. O cabelo solto. Nonno pode ser visto no seu cubículo balançando na borda da cama estreita enquanto repassa várias vezes as linhas do seu primeiro novo poema em “vinte e poucos anos” – o qual sabe que é o último.

De vez em quando o som da música distante vagueia da cantina da praia.
203

Na peça em um ato, a abertura da terceira cena acontecera de forma parecida, embora mais sucinta:

CENA III: Mais tarde naquela noite. A tempestade cessou: Uma lua cheia ilumina a varanda como o dia. Dentro de seu cubículo a Srta. Jelkes é vista redigindo uma carta. Dentro do seu [cubículo], seu avô está sentado ereto na cama, compondo um poema mentalmente, com uma

²⁰³ The verandah, several hours later. Cubicles number 3, 4, and 5 are dimly lighted within. We see Hannah in number 3, and Nonno in number 4. Shannon, who has taken off his T-shirt, is seated at a table on the verandah, writing a letter to his Bishop. All but this table have been folded and stacked against the wall and Maxine is putting the hammock back up which had been taken down for dinner. The electric power is still off and the cubicles are lighted by oil lamps. The sky has cleared completely, the moon is making for full and it bathes the scene in an almost garish silver which is intensified by the wetness from the recent rainstorm. Everything is drenched – there are pools of silver here and there on the floor of the verandah. At one side a smooth smudge-pot is burning to repel the mosquitoes, which are particularly vicious after a tropical downpour when the wind is exhausted.

Shannon is working feverishly on the letter to the Bishop, now and then slapping at a mosquito on his bare torso. He is shiny with perspiration, still breathing like a spent runner, muttering to himself as he writes and sometimes suddenly drawing a loud deep breath and simultaneously throwing back his head to stare up wildly at the night sky. Hannah is seated on a straight-back chair behind the mosquito netting in the cubicle – very straight herself, holding a small book in her hands but looking steadily over it at Shannon, like a guardian angel. Her hair has been let down. Nonno can be seen in his cubicle rocking back and forth on the edge of the narrow bed as he goes over and over the lines of his first new poem in “twenty – some years” – which he knows is his last one.

Now and then the sound of distant music drifts up from the beach cantina. (WILLIAMS, 2000, p. 388).

frase audível de vez em quando. Ele parece um velho padre devoto conduzindo o serviço sagrado. Shannon está esparramado na rede com seu último drinque rum-coco: o chão encontra-se repleto de cascas de coco, limões espremidos, canudos usados... Vozes de SENHORAS surgem de baixo. A SRA. FAULK vem ao redor da varanda com um ar de satisfação misteriosa: ela está de roupão [*negligee*], impróprio.²⁰⁴

Na continuidade da peça longa, Shannon comenta o quão feliz Fred deve estar por ter falecido; Maxine retruca que além de não dormirem mais juntos, sequer conversavam e raramente emitiam sons de comunicação significativos:

SHANNON: ‘Fred está morto’ – sorte dele...

MAXINE: Não me leve a mal sobre Fred, querido, sinto falta dele, mas não tínhamos parado de dormir junto apenas, tínhamos parado de falar um com o outro exceto com grunhidos – nenhuma briga, nenhum desentendimento. Dois grunhidos no curso de um dia era uma conversa longa entre nós.

SHANNON: Fred sabia quando eu estava possuído – não precisava dizer. Ele só olhava pra mim e dizia: ‘Bom, Shannon, você está possuído’.

MAXINE: É, bom, Fred e eu chegamos ao ponto de apenas grunhir.

SHANNON: Talvez ele pensasse que você tinha virado um porco, Maxine.

MAXINE: Ah! Você sabe muito bem que Fred me respeitava, Shannon, como eu respeitava Fred. Nós apenas, bom, você sabe... diferença de idade...

SHANNON: Bom, você tem Pedro e Pancho.

MAXINE: Funcionários. Não me respeitam o bastante. Quando você deixa os funcionários tomarem liberdades com você, pessoalmente, eles param de te respeitar, Shannon. E é, bom, é... humilhante – não ser respeitado.

SHANNON: Então vá pra cidade de ônibus mais vezes pros mexicanos te cutucarem e beliscarem ou peça pro Herr Fahrenkopft ‘respeitar’ você, querida.²⁰⁵

²⁰⁴ SCENE III: Later that night. The storm passed: a full moon makes the verandah as light as day. Inside her cubicle Miss Jelkes can be seen writing a letter: inside his, her grandfather is sitting bolt upright in bed, composing a poem in his mind with an audible phrase now and then. He looks like a devout old priest conducting a holy service. Shannon is sprawled in his hammock with his latest rum-coco: the floor is littered with emptied coconut shells, squeezed lemons, used straws...Voices of LADIES rise below. Mrs. Faulk comes around the turn of the verandah with an air of mysterious satisfaction: she is in negligee, unbecoming. (WILLIAMS, 2001, p. xix).

²⁰⁵ SHANNON: Fred’s dead – he’s lucky ...

Em meio à ironia reveladora, Maxine até mesmo argumenta pensar em voltar para os Estados Unidos, operar um retiro turístico fora de Houston ou Dallas, numa rodovia, “introduzir o banheiro com bidê” e “alugar cabines para executivos que querem um lugarzinho confortável um pouco intimista para passar um ditado depois do expediente pras secretariinhas bonitas que não conseguem datilografar ou taquigrafar”. (WILLIAMS, 2000, p.389).

A discussão entre os dois personagens avança e, na voz de Maxine, o leitor/espectador também fica ciente da culpa que Shannon carrega por ter sido advertido pela mãe quando criança/pequeno por causa do prazer da masturbação:

SHANNON: Tudo tem que acabar neste nível com você, Maxine?

MAXINE: Sim e não, querido. Sei a diferença entre amar alguém e apenas dormir com alguém – até eu sei isso [...] Nós dois chegamos num ponto em que temos de arrumar algo que funcione para nossas vidas – mesmo que não esteja no nível mais alto.

SHANNON: Não quero apodrecer.

MAXINE: Não vai. Não vou deixar. Conheço seu histórico psicológico. Lembro de uma conversa sua nesta varanda com Fred. Você explicava como seus problemas começaram. Você disse a ele que Mama, sua Mama, costumava te mandar pra cama antes da hora de dormir – então você praticava o vício de menininho, brincava sozinho. E uma vez ela te pegou no flagra e bateu na sua bunda com a parte de trás de uma escova de cabelo [...] sua brincadeira deixou Deus e ela tristes. Teve que te punir para que Deus não te punisse pior.

SHANNON: Eu estava falando com Fred.

MAXINE: É, mas eu ouvi tudo. Você disse que amava Deus e Mama e por isso parou de brincar para agradá-los, mas era seu prazer secreto e você guardou um ressentimento secreto contra Mama e Deus [...] E

MAXINE: Don't misunderstand me about Fred, baby. I miss him, but we'd not only stopped sleeping together, we'd stopped talking together except in grunts – no quarrels, no misunderstandings, but if we exchanged two grunts in the course of a day, it was a long conversation we'd had that day between us.

SHANNON: Fred knew when I was spooked – wouldn't have to tell him. He'd just look at me and say, “Well, Shannon, you're spooked”.

MAXINE: Yeah, well, Fred and me'd reached the point of just grunting.

SHANNON: Maybe he thought you'd turned into a pig, Maxine.

MAXINE: Hah! You know damn well that Fred respected me, Shannon, like I did Fred. We just, well, you know...age difference...

SHANNON: Well, you've got Pedro and Pancho.

MAXINE: Employees. They don't respect me enough. When you let employees get too free with you, personally, they stop respecting you, Shannon. And it's, well, it's ...humiliating – not to be ...respected.

SHANNON: Then take more bus trips to town for the Mexican pokes and pinches, or get Herr Fahrenkopf to 'respect' you, honey.

(WILLIAMS, 2000, p. 389)

depois se voltou contra Deus pregando sermões ateístas e se voltou contra Mama começando a deitar com garotinhas.

SHANNON: Nunca preguei um sermão ateísta e nunca vou pregar, nem posso quando voltar para a igreja.

MAXINE: Você não vai voltar para igreja. Mencionou a acusação de estupro estatutário ao reitor da divindade?²⁰⁶

A conversa do casal é interrompida por Jake Latta, guia da *Blake Tours* e chefe de Shannon, cuja tarefa era conseguir a chave do ônibus, assumir o grupo de turistas e uni-lo ao seu em virtude do designado “surtinho nervoso” sofrido pelo ex-reverendo. Jake alega ter recebido um telegrama em Cuervanaca, embora Shannon não lhe dê crédito e argumente que o mesmo não comandava um grupo desde 1937. Dessa forma, somos novamente informados sobre o tempo histórico da peça longa e, ao mesmo tempo, a caracterização de Shannon se torna mais complexa e detalhada, pois o mesmo, ironicamente, aproveita para se vangloriar sobre sua atuação na empresa ao afirmar ser designado para conduzir grupos especiais, “guiados pelo Reverendo T. Lawrence Shannon, D.D., doutor em divindade, notável viajante mundial, palestrante, filho de um ministro e neto de um bispo e descendente direto de dois governadores coloniais [...]” WILLIAMS, 2000, p. 393)

Não por acaso, ao final da peça *The Night of the Iguana*, com típica ironia, Tennessee desmascara os fatos ao fazer constar uma marcha nazista cujo recurso da

²⁰⁶ SHANNON: Does everything have to wind up on that level with you, Maxine?

MAXINE: Yes and no, baby. I know the difference between loving someone and just sleeping with someone – even I know about that. [...] We’ve both reached a point where we’ve got to settle for something that works for us in our lives – even if it isn’t on the highest kind of level.

SHANNON: I don’t want to rot.

MAXINE: You wouldn’t. I wouldn’t let you! I know your psychological history. I remember one of our conversations on this verandah with Fred. You was [sic] explaining to him how your problems first started. You told him that Mama, your Mama, used to send you to bed before you was [sic] ready to sleep – so you practiced the little boy’s vice, you amused yourself with yourself. And once she caught you at it and wailed your backside with the back side of a hairbrush because she said she had to punish you for it because it made God mad as much as it did Mama, and she had to punish you for it so God wouldn’t punish you for it harder than she would.

SHANNON: I was talking to Fred.

MAXINE: Yeah, but I heard it, all of it. You said you loved God and Mama and so you quit it to please them, but it was your secret pleasure and you harbored a secret resentment against Mama and God for making you give it up. And so you got back at God by preaching atheistical sermons and you got back at Mama by starting to lay young girls.

SHANNON: I have never delivered an atheistical sermon, and never would or could when I go back to the church.

MAXINE: You’re not going back to no Church. [sic] Did you mention the charge of the statutory rape to the Divined dean?

(WILLIAMS, 2000, p. 389-390)

repetição na leitura induz o leitor a imaginar e até mesmo a ouvir o bater das botas durante a marcha dos soldados alemães:

NAZI MARCHING SONG [MARCHA NAZISTA]

Hoje cantemos uma cançãozinha,

Bebamos o vinho gelado;

E as taças devem tilintar,

Pois se deve, deve-se separar.

Dê-me sua mão,

Sua mão alva,

Adeus, meu amor, adeus,

Adeus, adeus,

Pois nós partimos. Bum! Bum!

Pois nós partimos. Bum! Bum!

Pois nós partimos contra a Inglaterra²⁰⁷. Bum! Bum!

Vamos cantar uma cançãozinha hoje,

E beber um pouco de vinho gelado;

As taças deverão estar tinindo

Já que devemos, devemos partir.

Dê-me sua mão,

Sua mão branca,

Adeus, meu amor, adeus,

Adeus, adeus,

Já que estamos avançando –

Já que estamos avançando –

Já que estamos avançando contra a Inglaterra.²⁰⁸

²⁰⁷ Tennessee Williams faz um jogo de palavras: ao invés de *England* [Inglaterra], diz *Engelland*, que significaria *Angel's land* [terra de anjos].

Apesar das diferenças estabelecidas entre as histórias apresentadas nos diferentes gêneros literários, tanto a ficção curta quanto a dramaturgia trazem a ideia do iguana preso e, em ambos, o animal é libertado no final da narrativa. No entanto, a protagonista do conto se libertou com uma experiência física, situação oposta à dramaturgia, em que o Reverendo Shannon não estabeleceu nenhum contato físico com Hannah, embora já houvesse seduzido Charlotte no ônibus, além de haver abordado diversas moças na igreja anteriormente. Ao tentar se aproximar de Hannah, a mesma exprime seus sentimentos puros em relação a ele, com perspicácia e senso de humor, apesar de manter distância da abordagem:

[... *Shannon, em pé atrás de Hannah, coloca a mão no pescoço dela*].

HANNAH: Pra que isso? Está prestes a me estrangular, Mr. Shannon?

SHANNON: Você não suporta ser tocada?

HANNAH: Guarda pra viúva. Não é pra mim.

SHANNON: É, tem razão. [*Ele retira a mão*]. Eu podia fazer isso com Mrs.[Sra.] Faulk, a viúva inconsolável, mas não podia fazer com você.

HANNAH [*seca e levemente*]: Prejuízo da solteirona, lucro da viúva, Mr. [Sr.] Shannon.

SHANNON: Ou prejuízo da viúva, lucro da solteirona [...] ²⁰⁹

Em contraponto à ficção curta, o iguana torna-se uma metáfora da opressão nas vidas de diversos personagens na dramaturgia: Shannon, o exemplo mais visível, e outros que até certo ponto também sofrem limitações que os tornam impotentes para lutar, como

²⁰⁸ NAZI MARCHING SONG

Heute wollen wir ein Leidlein singen, / Trinken wollen wir den kühlen Wein; / Und die Glaeser sollen dazu klingen, / Denn es muss, es muss geschieden sein. / Gib' mir deine Hand, / Deine weisse Hand, / Leb' wohl, mein Schatz, leb' wohl, mein Schatz, / Lebe wohl, Lebe wohl, / Denn wir fahren. Boom! Boom! / Denn wir fahren. Boom! Boom! / Denn wir fahren gegen Engelland. Boom! Boom! / Let's sing a little song today, / And drink some cool wine; / The glasses should be ringing / Since we must, we must part. / Give me your hand, / Your white hand, / Farewell, my love, farewell, / Farewell, farewell, / Since we're going - / Since we're going - / Since we're going against England. (WILLIAMS, 2000, p. 428).

²⁰⁹ (...*Shannon, standing behind Hannah, places his hand on her throat*).

HANNAH: What is that for? Are you about to strangle me, Mr. Shannon?

SHANNON: You can't stand to be touched?

HANNAH: Save it for the widow. It isn't for me.

SHANNON: Yes, you're right. (*He removes his hand*). I could do it with Mrs. Falk, but I couldn't with you.

HANNAH (*dryly and lightly*): Spinster's loss, widow's gain, Mr. Shannon.

SHANNON: Or widow's loss, spinster's gain [...] (WILLIAMS, 2000, p. 418-419)

Hannah e Nonno, cujos nomes têm letras semelhantes aos de Shannon. O ponto central do conto, a situação em comum para Edith e o iguana, de se libertar das amarras, da “corda sufocante de sua solidão”, retomada de maneira relevante na dramaturgia, demonstra não haver contato íntimo como na ficção curta. Enquanto no conto ela aprende algo, na peça longa, ela ensina. O poder da proximidade com o outro, efetuada através do diálogo e da cumplicidade de Hannah, ajuda o reverendo Shannon a se libertar da corda que o prende à rede e, por consequência, de seus próprios fantasmas e medos, possíveis causadores de suas crises nervosas:

SHANNON: Demônios do inferno com ...vozes de...anjos.

HANNAH: É, é o que se chama de “lógica das contradições”, Mr. Shannon.

SHANNON: Solto! Livre! Sem ajuda!

HANNAH: É, nunca duvidei que conseguisse se soltar, Mr. Shannon.

SHANNON: De qualquer forma, obrigado pela ajuda.²¹⁰

Nesse sentido, no decorrer da peça longa, a Srta. Hannah Jelkes e o reverendo Shannon podem ser considerados um bom exemplo do sucesso do entendimento entre os seres humanos após ultrapassar limites, visto como mais importante do que quaisquer atos físicos, pois estes realmente não se concretizam.

Verificou-se que, além de dialogar com o conto, *The Night of the Iguana* estabeleceu diálogos com outros textos anteriores: a própria epígrafe da peça, a última estrofe escolhida do belo poema *I died for Beauty - but was scarce* [Morri pela Beleza] da poetisa americana Emily Dickinson (1830-1886), relacionara-se ao tema já citado da tentativa de transpor barreiras de comunicação impostas e enfrentadas por seres humanos.

Na introdução para *Five Plays* - “Person-To-Person” - elaborada por Tennessee Williams para *Cat on a Hot Tin Roof* [Gata em Teto de Zinco Quente, peça em três atos escrita em 1955] (1962, p. xi), o dramaturgo nos assegura que esperar interesse e compreensão demais das pessoas o levou a agir com mais prudência devido às dolorosas

²¹⁰ SHANNON: Friends out of hell with the ... voices of ... angels.

HANNAH: Yes, they call it “the logic of contradictions”, Mr. Shannon.

SHANNON (lunging suddenly forward and undoing the loosened ropes): Out! Free! Unassisted!

HANNAH: Yes, I never doubted that you could get loose, Mr. Shannon.

SHANNON: Thanks for your help, anyhow. (WILLIAMS, 2000, p. 408)

rejeições. Ainda assim, Williams não desejava se dirigir às pessoas sobre aspectos superficiais de suas vidas, visto que isto poderia ser realizado entre colegas ao conversarem e rirem socialmente, pois obtemos “conversa socialmente discreta”, mais do que o necessário, até mesmo entre amigos próximos. Neste ponto, Williams argumenta que “Emily Dickinson, aquela solteirona lírica de Amherst, Massachusetts, [...] comentou de maneira adulterada sobre aquele tipo de discurso póstumo entre amigos nessas linhas”. Incluamos aqui outra fonte: a tradução do poema completo, da poetisa Cecília Meireles (1901-1964):

Morri pela beleza

Morri pela beleza, e ainda não estava
Meu corpo à tumba acostumado
Quando alguém que morreu pela verdade
Foi posto do outro lado.

Brandamente indagou: "Por quem morreste?"
"Pela beleza" disse. "Pois
Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo.
Somos irmãos, os dois."

E assim, parentes de noite encontrados,
Conversamos entre as paredes,
Até que o musgo nos chegasse aos lábios
Nossos nomes cerrando em suas redes.²¹¹

Logo após este poema ²¹², Tennessee Williams revela ao estimado leitor: “Nesse íterim! – Eu desejo conversar com você tão livremente e de maneira íntima sobre o que vivemos e pelo que morremos como se o conhecesse melhor do que qualquer pessoa que conheça.” ²¹³

²¹¹ I died for Beauty — but was scarce / Adjusted in the Tomb / When One who died for Truth, was lain
In an adjoining room - / He questioned softly "Why I failed"? / "For Beauty", I replied - / "And I — for truth
— Themselves are One - / We Brethren, are", He said - / And so, as Kinsmen, met a Night - / We talked
between the Rooms - / Until the Moss had reached our lips - / And covered up - our names. DICKINSON,
Emily. O acesso ao website foi realizado em 25 de agosto de 2016. Disponível em:
<<http://unesp/#/departamentos/letras-mode>>

²¹² A tradução da última estrofe do poema *I died for Beauty — but was scarce*, da autoria de Emily Dickinson, consta na tradução desta peça, feita por Augusto César Santos:

*E então, como compatriotas, que se encontram numa noite,/ Falamos por entre os quartos,/ Até o musgo
alcançar nossos lábios,/ E cobrir nossos nomes.*

²¹³ Meanwhile! – I want to go on talking to you as freely and intimately about what we live and die for as if I knew you better than anyone else whom you know. (WILLIAMS, 1962, xii)

Visto que a palavra principal do poema pode ser entendida como “falhar” ao invés de “morrer”, nota-se a representação da morte pelo fracasso de realizações almejadas pelo narrador. Ao permanecer no anonimato, os falantes acentuam a representação do coletivo. A conversa permanece até que o musgo, ou melhor, o limo, impeça a comunicação ao atingir seus lábios, transbordar e cobrir seus nomes, isto é, suas identificações. Essa inexorabilidade da morte e da finitude é um dos elementos que parece incentivar o estímulo à apreciação da Beleza, já que ela é efêmera.

Entende-se que Tennessee Williams, sempre preocupado com o tema da transposição das barreiras de entendimento entre os seres humanos, escolheu esse poema significativo para iniciar sua peça *The Night of the Iguana*, pois os quartos, ou então, os cubículos nos quais os visitantes se hospedam, apresentam paredes que podem representar impedimentos para a comunicação efetiva.

Na introdução de *Iguana*, escrita em Nova York em abril de 2009 por Dough Wright:

[...] ela [Hannah] se encontra presa em uma batalha de desejo ideológico que dura toda a noite com o pregador sucumbido. Ele a interroga sem piedade sobre a falta de romance na vida dela e ela é levada a contar um caso breve, frustrado, com um vendedor australiano. O Reverendo considera sórdido seu encontro e pergunta explicitamente se ela ficou com nojo. Sua resposta é simples, mas surpreendente na sua humanidade; ela diz: “nada humano me dá nojo a menos que seja indelicado, violento.”²¹⁴

Ao analisar *The Night of the Iguana* em junho de 2009 em New Orleans, Kenneth Holditch pondera em *Atos de Graça*, incluído após a peça, sobre a opinião sublime de Hannah e também defende a necessidade de conexão entre os seres humanos para se comunicarem através da quebra de barreiras, convicção esta evidente em Tennessee Williams e E. M. Forster (2009, p. 145):

A Noite do Iguana está profundamente envolvida na natureza de Deus, mas há outros temas e motivos em operação aqui também. Não é surpresa que Hannah, como o centro moral da peça, seja a oradora que dá

²¹⁴ [...] she finds herself locked in an all-night battle of ideological will with the fallen preacher. He’s grilling her mercilessly about the lack of romance in her life, and she’s driven to recount a brief, abortive affair with an Australian salesman. The Reverend judges their encounter as sordid, and asks her pointedly if she was disgusted. Her answer is simple, but startling in its humanity; she tells him “nothing human disgusts me unless it’s unkind, violent”. (WILLIAMS, 2009, p 01).

voz à maioria deles. Ela define casa como ‘uma coisa que duas pessoas têm entre elas dentro da qual cada uma consegue... bem, se aninhar – descansar – morar, emocionalmente falando’. Ela acredita que ‘Todos nós acabamos com algo ou alguém e se for alguém ao invés de apenas algo, temos sorte [...]’ Ela acredita na aceitação de ‘qualquer que seja a situação que você não consiga melhorar’ e , como Blanche DuBois insiste que ‘Nada humano me dá nojo exceto se for indelicado, violento’. A epígrafe da peça é um quarteto do poema de Emily Dickinson *Morri pela Beleza*, no qual duas almas descansam em tumbas adjacentes, uma das quais morreu pela beleza, a outra pela verdade.

Ao finalizar a criação do poema ‘*How still the lemon branch*’, de 1940, Nonno decide ditá-lo para a neta e um ciclo termina em suas vidas, seguido da morte do avô, após ter cumprido aquilo a que se propôs. O eu-lírico atribui ações e sentimentos próprios de seres humanos, e não de seres irracionais ou inanimados, à coragem, que habita o galho: presenciar o clarear do céu sem se manifestar, escolher o lugar para viver no galho dourado, etc. Portanto, Tennessee Williams valeu-se da personificação realizada no poema de sua autoria, criado em 1940 e recitado na dramaturgia por Nonno:

Com que calma a laranjeira presencia

O clarear do céu que se inicia,

Sem um grito, sem uma oração,

Sem uma visível exasperação...

Qualquer hora enquanto a noite oculta a árvore

O zênite da sua vida terá

Passado para sempre, e desde então

Uma segunda história começará.

Uma crônica outrora de dourada cor,

Uma negociação com névoa e bolor...

E finalmente do caule à separação,

A queda para a terra e então...

Um intercurso mal projetado

Para seres de um tipo dourado

Cujo verde nativo deve arquear acima

O amor corrompido, obsceno da terra.

E ainda a fruta verde e o galho

Observam o céu começar a branquear

Sem um grito, sem uma oração

Sem nenhuma traição de desespero.

Ah, Coragem, você não poderia também escolher

Um segundo lugar para viver

Não apenas naquele galho dourado

Mas no meu coração amedrontado? ²¹⁵

Embora saibamos que alguns críticos haviam considerado *Cat on a Hot Tin Roof* como uma das peças mais realistas de Tennessee Williams, Thomas P. Adler (1943-), professor de *Purdue University* e autor de livros sobre dramaturgia, argumentou em seu

²¹⁵ How calmly does the orange branch / Observe the sky begin to blanch / Without a cry, without a prayer, / With no betrayal of despair. / Sometime while night obscures the tree / The zenith of its night will be / Gone past forever, and from thence / A second history will commence. / A chronicle no longer gold, / A bargaining with mist and mould, / And finally the broken stem / The plummeting to earth; and then / An intercourse not well designed / For beings of a golden kind / Whose native green must arch above / The earth's obscene, corrupting love. / And still the ripe fruit and the branch / Observe the sky begin to blanch / Without a cry, without a prayer, / With no betrayal of despair. / O Courage, could you not as well / Select a second place to dwell, / Not only in that golden tree / But in the frightened heart of me?

artigo publicado em *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* e intitulado “Before the Fall - and after: *Summer and Smoke* and *The Night of the Iguana*”, que, embora concebida como a mais realista dentre suas peças, *The Night of the Iguana* ainda depende enormemente do simbolismo no seu significado:

Em um artigo de pré-produção, Williams descreveu o trabalho como “mais um poema dramático do que uma peça [e, portanto] com tendência a se apoiar em formas de expressão metafóricas” e justificou de maneira geral a poesia visual, que é uma de suas marcas registradas como dramaturgo [...]²¹⁶

No ensaio anteriormente mencionado *A Summer of Discovery [Um Verão de Descoberta]*, publicado por *New York Herald Tribune* em 24 de dezembro de 1961, o próprio Tennessee Williams relata que o conto e a dramaturgia diferem, pois ambos têm em comum apenas o mesmo título e um pouco do mesmo simbolismo:

[...] naquele verão louco de 1940 no Costa Verde em Acapulco.

[...] metade de setembro [...] Os únicos momentos do verão são: a cicatriz na placa de raio X, uma história chamada “A Noite do Iguana” e agora esta peça que tem muito pouca relação com a história exceto pelo mesmo título e um pouco do mesmo simbolismo. Mas em ambas, no conto e na peça, escrita muitos anos depois, há um incidente da captura do iguana, que é um tipo de lagarto, sendo amarrado embaixo do piso da varanda do Costa Verde, que não existe mais na Nova Acapulco.

Alguns críticos se ressentem dos meus símbolos, mas deixe-me perguntar. O que eu faria sem eles? Sem meus símbolos eu talvez ainda fosse empregado da *International Shoe Co.* em *St. Louis*.

Deixe-me ir adiante e afirmar que a menos que os acontecimentos de uma vida sejam traduzidos de forma significativa, então a vida não tem mais revelação do que a morte, e possivelmente até menos.²¹⁷

²¹⁶ “In a preproduction article, Williams described the work as ‘more of a dramatic poem than a play [and so] bound to rest on metaphorical ways of expression’ and justified more generally the visual poetry that is one of his distinctive hallmarks as a dramatist [...]” (ROUDANÉ, 1998, p. 121)

²¹⁷ [...] that crazy summer of 1940, at the Costa Verde in Acapulco.

By the middle of September [...] The only moments of the summer are the scar on the X-ray plate, a story called “The Night of the Iguana”, and now this play which has very little relation to the short story except the same title and a bit of the same symbolism. But in both the short story and the play, written many years later, there is an incident of the capture of the iguana, which is a type of lizard, and its tying up under the verandah floor of the Costa Verde, which no longer exists in the new Acapulco.

Some critics resent my symbols, but let me ask, what would I do without them? Without my symbols I might still be employed by the International Shoe Co. In St. Louis.

Let me go further and say that unless the events of a life are translated into significant meanings, then life holds no more revelation than death, and possibly even less. (WILLIAMS, T. *A Summer of Discovery*, *New York Herald Tribune*, New York, 24/12/1961)

Segundo Erwin Piscator²¹⁸ (1893-1966) em *Teatro Político* (1968, p. 88), ao refletir no capítulo IX com o subtítulo *Sobre a Relação Entre Realidade e Símbolo*:

O símbolo é a realidade condensada, sinal inequívoco representando a multiplicidade ou grandeza oculta atrás, marca de uma cultura que se presta a abreviar estenograficamente²¹⁹ um material, que não tem dúvidas quanto aos conceitos, e que, portanto, só precisa ser indicada: coisa típica para começos e finais de épocas. Mas os símbolos não são absolutamente marcas de fábrica. O símbolo não pode ser transformado em clichê da realidade. No momento em que um símbolo se torna mensurável pelas forças que o legitimam, quase sempre se revela a sua insuficiência. O símbolo mais eficaz dá testemunho do passado ou do futuro, as duas coisas não podem ser contrastadas. Mas nunca é um substituto da realidade, de vez que esta, mesmo em suas formas mais triviais, possui o efeito de símbolos. Os pontos culminantes da história são símbolos, até em toda a sua extensão concreta [...]

Em 1961, Tennessee Williams afirmara em *A Summer of Discovery* [*Um Verão de Descoberta*]:

Uma peça considerada mais do que um poema dramático está fadada a se apoiar em formas metafóricas de expressão. É preciso um período de tempo frequentemente longo para se chegar aos seus símbolos e significados, o que exige muita paciência. Mas se você esperar este período de tempo, se você permitir que ele clareie tão naturalmente quanto um céu após uma tempestade, ele te recompensará por fim com um enigma ainda enigmático; mas que, quer você o compreenda ou não, ainda possui o senso da verdade lindamente inquietante, tanto quanto aquela qualidade ambígua enquanto somos permitidos a conhecer todas nossas estações e viagens e lugares de curta estada neste planeta arriscado.²²⁰

²¹⁸ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (17 de dezembro de 1893 – 30 de março de 1966) foi um diretor, produtor teatral e teórico alemão estudioso sobre teatro político e teatro didático; influência importante nas teorias teatrais de Bertolt Brecht. O acesso ao sítio <<http://www.recantodasletras.com.br>> foi realizado em outubro de 2015.

²¹⁹ Estenografia: Escrita abreviada e simplificada, na qual se empregam sinais que permitem escrever com a mesma rapidez com que se fala; taquigrafia, logografia. (Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa: FOLHA/AURÉLIO, 1988, p.275)

²²⁰ A play that is more of a dramatic poem than a play is bound to rest on metaphorical ways of expression. Symbols and their meanings must be arrived at through a period of time which is often a long one, requiring much patience, but if you wait out this period of time, if you permit it to clear a naturally as the sky after a storm, it will reward you, finally, with a puzzle which is still puzzling but which, whether you fathom it or not, still has the beautifully disturbing sense of truth, as much of that ambiguous quality as we are permitted to know in all our seasons and travels and places of short stay on this risky planet. (WILLIAMS, 1961, p. 156).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida é curta e não volta nunca mais. Ela está fluindo furtivamente agora, enquanto eu escrevo isto e enquanto você me lê e o pendulo do relógio, ao oscilar, repete somente: Nunca-mais, nunca-mais, nunca-mais, a menos que você se lance, de coração, em oposição a ele. ²²¹
(Tennessee Williams, 1964, p.17).

Através deste estudo empreendemos o levantamento detalhado e a análise dos procedimentos de reinvenção efetivados por Tennessee Williams em sua própria obra: o autor, ao escolher uma de suas criações em seu “conjunto de trabalhos”, dedicava-se a reescrevê-la, resultando em desdobramentos e, concomitantemente, elaborava novos trabalhos.

Em suma, tomando-se como ponto de partida a pesquisa apresentada nos capítulos anteriores e a partir do exposto nos apêndices, vale a pena repassar alguns pontos ao fazer-se premente retomar o processo de escrita de Tennessee Williams para relembrarmos sua maneira específica de criação dramaturgica apoiada na utilização da matéria ficcional de contos em peças e vice-versa: em nosso objeto de estudo, *The Dark Room* [1939-1940], a dramaturgia demonstrou raízes ligadas à ficção curta em relação ao enredo, não obstante haver variações principalmente no desfecho, situação na qual a mãe indicou e enfatizou a gravidez da filha através de um gesto elíptico.

Sendo assim, torna-se imprescindível levar em consideração a vantagem da utilização de elementos não verbais no palco, como os gestos, substituindo sutilmente a mera verbalização.

Nesse sentido, relembremos as palavras de Anatol Rosenfeld sobre as características do drama tradicional (2009, p. 200):

No drama tradicional, acreditava-se que tudo poderia ser exposto por meio da palavra, do diálogo, pois havia uma profunda fé no poder da palavra, que hoje desapareceu.

²²¹“That time is short and it doesn't return again. It is slipping away while I write this and while you read it and the monosyllable of the clock is *Loss, Loss, Loss* unless you devote your heart to its opposition.”

O acesso ao website foi realizado em 24 de agosto de 2016. Disponível em:

<http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2013/10/williams_catastrophesuccess-web.pdf >

O ensaio *A Catástrofe do Sucesso* [*The Catastrophe of Success*] foi publicado pela primeira vez no *New York Times, Drama Section*, 30 de novembro de 1947; incluído como introdução intitulada *On a Streetcar Named Success* quatro dias antes da peça *A Streetcar Named Desire*; foi mais tarde reproduzido na revista *Story*

Aspectos básicos e aspectos mais íntimos eram expostos por meio do diálogo [...] perdemos essa fé de poder expor aspectos essenciais por meio do diálogo, ao menos de um diálogo lógico.
[...] há gestos desligados das palavras, significando coisas diferentes da fala.

Sem dúvida, há gestos que simbolizam algo mais ou são considerados até mesmo divergentes da própria fala da personagem: “Hoje, há gestos desligados das palavras, significando coisas diferentes da fala.” (2009, p. 200) Ainda de acordo com Rosenfeld (2009, p. 32):

[...] os gestos são simbólicos, sem exprimir dor ou alegria real. Se se sentisse tudo realmente, seria histeria, não representação nem teatro. Gestos e voz são a linguagem teatral, os símbolos do que acontece teatralmente, imaginariamente. Se os atores sentissem de fato as dores que representam, como ficaríamos nós, inertes em nossas poltronas? O gesto de uma dor sentida seria o sintoma de um processo psíquico real. Mesmo a emoção do gesto que o ator faz é suscitada pela imaginação [...]

Conclui-se também que, de maneira recorrente em trabalhos de Tennessee Williams, algumas personagens têm seu nome original modificado [tal como já elucidado no capítulo II e no respectivo quadro intitulado PERSONAGENS EM THE DARK ROOM, na p. 51 desta tese: Max, o ex-namorado de Tina Poccianti/Lucca, torna-se Sol], o sobrenome [Mrs./Sra. Poccianti, torna-se Mrs./Sra. Lucca] ou a idade alterada [a filha de aproximadamente quinze anos, Tina Poccianti; no conto, Tina Lucca, além da modificação do sobrenome, tem dezesseis anos]; a caracterização diverge até certo ponto, apesar dos aspetos principais permanecerem e, neste caso, há maior detalhamento na rubrica inicial da peça em relação às personagens Mrs. [Sra.] Poccianti e Miss [Srta.] Morgan.

Outras vezes o nome se mantém, como no caso do personagem secundário, Mr./Sr. Poccianti: o marido doente, desempregado, internado no sanatório com frequência; entretanto, ele é relativamente expressivo ao remeter à situação de miséria presente no sentido da imposição das regras da doutrina dominante, a qual valoriza o triunfo na vida como a única opção por não haver lugar para o fracasso, ou melhor, o pecado do insucesso financeiro para os padrões americanos, pois tudo gira em torno do valor monetário: se não conseguir sucesso no campo material, fracassou como ser humano. A Srta. Morgan também mantém o seu nome; no papel da assistente social, procede de forma mecânica e automática em relação à aplicação do questionário, além de ter o respaldo do Estado do

qual é, ali, a representante das regras e, por sua vez, dos valores contraditórios veiculados para os "outros" na sociedade.

No desenrolar da trama, dentre os quatro irmãos presentes no enredo, Lúcio é o único com certa visibilidade por ser empregado para confirmar a penúria que abate a família em desagregação e a necessidade de se manterem calados a fim de não agravar ainda mais a situação, enfatizada pela mãe através de um gesto significativo que o alertou para ficar quieto; Frank não tem paradeiro definido na dramaturgia, pois ao passo que se encontra em Chicago na ficção curta, passível de suscitar associações com a máfia; já na peça, é Tony a morar em Chicago. Mais uma vez, sugere-se consultar o quadro intitulado PERSONAGENS EM THE DARK ROOM, por auxiliar o leitor na elucidação destes detalhes.

Por sua vez, nota-se mais um fator interessante, pois o tempo histórico do mesmo modo se mantém nos dois gêneros literários: pós Depressão Econômica nos Estados Unidos dos anos 30, enfrentando todas as dificuldades inerentes ao processo, como desemprego, subemprego, baixa renda, fome e miséria.

O espaço contextualiza e comprova as condições precárias de vida da típica família de imigrantes numerosa: um apartamento alugado, mal-arrumado. A falta de ação corrobora por não haver progressão nem encadeamento de acontecimentos: o estado inerte da mãe, alguém sem perspectiva na vida, obrigada a encarar os fatos que se sucedem, uma vez que não há saída nem melhora no desenrolar da trama visto que se exclui o agir. Por isso, ela segue varrendo no decorrer da história e também no final, indício da continuidade da falta de perspectivas.

Portanto, devido à sua brevidade, as peças em um ato, não mais sujeitas à presença do conflito e da crise, favorecem a manutenção da tensão até o final e da irresolução da situação limite apresentada ao leitor/espectador, proporcionando diferentes perspectivas à arte do drama. Ao romper com os padrões dramáticos convencionais, baseados na lei do nexo de causa e efeito e nos moldes de ações desenvolvidas em progressão em rigoroso encadeamento e plausibilidade rumo ao clímax que levará ao *denouement* [desfecho], Tennessee Williams opta por praticar o lirismo, experimentos na composição dos personagens e nas trocas dialógicas repletas de “algo não dito”: variações de sentido, elipses na verbalização ou de pensamento, resultantes das defasagens de comunicação, dos descompassos comunicativos e das sutis revelações indiretas, além do uso estrutural da ironia nas falas das personagens, rubricas e títulos.

Nesse sentido, em *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi (1987, p. 56) reitera a respeito da peça em um ato:

O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver. Assim, a peça em um ato se confirma também nesse ponto formal como o drama do homem que não é livre [...] A impotência dos homens exclui por certo o agir e a luta, e com isso também a tensão do âmbito inter-humano, mas não exclui a tensão da situação em que os homens estão inseridos, tensão a qual, como suas vítimas, eles se encontram submetidos. O tempo tenso, em que nada mais pode acontecer, é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão sobre a morte.

Faz-se necessário sublinhar a grande importância e centralidade que as formas curtas - peça em um ato e conto - tiveram no processo de trabalho de Tennessee Williams: principais formas propulsoras e desencadeadoras para a criação de dramaturgia e de ficção do escritor.

Tanto o conto como a peça em um ato são estruturas ficcionais que, na organização de sua matéria narrativa, partem do momento da “catástrofe”. Szondi, ao examinar a estrutura da peça em um ato, situa-a na fase de superação formal do drama: a peça em um ato não apresenta a progressão dramática. O foco recai sobre um recorte que possui um caráter situacional e não dramático.

Também o conto apresenta uma estrutura análoga, e assim como a peça em um ato, seu foco incide sobre uma “situação”, e não sobre uma progressão de ações. O conto estrutura-se ficcionalmente a partir da catástrofe, e não daquilo que a preparou. Portanto, conto e peça em um ato possuem funcionamento formal análogo em todos os aspectos.

Um importante prisma apontado é justamente a grande afinidade de Tennessee com este tipo de estrutura, ou seja, com conto e peça em um ato, que apresentam esse tipo de funcionamento formal. No caso da dramaturgia, trata-se da afinidade com uma forma não dramática de criação, e resultou num processo aplicado na maioria esmagadora de trabalhos escritos por ele, como constatado e comprovado por meio dos Quadros Comparativos. Trata-se de uma descoberta inédita da pesquisa, devido ao fato de não ter sido abordada sob este prisma por acadêmicos que escreveram sobre o teatro e a dramaturgia de Tennessee Williams.

Em relação ao contraponto entre a peça *Something Unspoken* [*Algo não Dito*, 1953] e o conto *Happy August the Tenth* [*Feliz Dez de Agosto*, 1970-71], nota-se a falta das unidades consideradas importantes para o teatro tradicional, de ação, lugar e tempo;

além disso, não há concepção de encadeamento rigoroso da ação, na qual uma cena seria a origem e causa da próxima. Nomes completamente distintos são atribuídos às protagonistas, visto que Miss [/Srta.] Cornelia Scott e Grace Lancaster da peça tornam-se Elphinstone e Horne na ficção curta. Vemos ainda que, na ficção curta, Elphinstone é uma personagem que se desloca do apartamento no qual residem para visitar a mãe em Shadow Glade, contrariando também a unidade de lugar, assim como ocorre em *Iguana...*

Portanto, devido à prolificidade do “conjunto de trabalhos” de Tennessee Williams, fez-se imprescindível incluir os quadros de consulta com a função de facilitar a comparação dos gêneros literários; por exemplo, na p.69, no capítulo II desta tese, evidencia-se a distinção entre a dramaturgia em *Something Unspoken [Algo não Dito]* e a ficção curta em *Happy August the Tenth [Feliz Dez de Agosto]*.

Dentre as outras personagens apresentadas ao leitor/espectador, a empregada, Lucinda, uma representante da categoria dos trabalhadores e da situação da mulher na sociedade, aparece como Lacey no conto; por outro lado, outro personagem de pouca relevância, Ralph, falecido marido de Grace na dramaturgia, não é sequer aludido no conto, no qual as duas mulheres maduras se transformam em pessoas solteiras e independentes. No que concerne a caracterização das personagens na dramaturgia, as rubricas são reveladoras e auxiliam a compreensão. Em se tratando dos novos personagens acrescentados à trama, surgem na ficção curta, de enredo mais detalhado, embora a história se mantenha: o psicólogo de Elphinstone, Doutor Scribeber, visto como uma provável marca de status devido aos comentários pertinentes relacionados ao valor alto da consulta, de um dólar por minuto; Violet, irmã distante de Elphinstone e os três filhos: Charlie, Clem e Eunice, praticamente apenas citados como sucessores, pois eles não têm voz nem atuam na história; outros parentes somente mencionados com a aparente intenção de figurarem na questão da preocupação com a partilha da herança em caso de falecimento da matriarca, Mama, idosa com quase oitenta e cinco anos, que sofre de asma. Há ainda a presença de Lorita: o papagaio do Panamá que ocasiona certa divergência de opinião entre as duas companheiras.

O tempo de convívio entre as personagens ora chamadas Cornélia e Grace [na peça], ora denominadas Elphinstone e Horne [na ficção curta] também difere: quinze anos na dramaturgia ao passo que são dez anos de convivência no conto. As circunstâncias variam, em virtude do maior detalhamento na ficção curta, gênero no qual, apesar de conciso, o autor dispõe de mais tempo para exprimir suas ideias.

Na ficção curta, Tennessee Williams consegue sugerir aspectos de representação social e questões de classe através de simples comportamentos, preferências, equívocos relacionados ao “verniz” ligado ao aparente conhecimento da comunidade sulista americana. Da mesma forma, o dramaturgo utiliza até mesmo o espaço para tal, uma vez que o jardim de Elphinstone é objeto de visitaço, fato que lhe causa irritao devido s atitudes inapropriadas dos visitantes e a impulsiona a proibir tal exposio. A proprietria valoriza a tradio e apegase s antiguidades e relquias de famlia com valor estimativo: o sof elegante, estilo namoradeira, forrado de cetim cor de marfim, feito com o vestido de casamento de sua av, louas e porcelanas das marcas luxuosas Wedgwood e Haviland, prataria e cristais gravados com o timbre da me e estantes lotadas de material de leitura genealgica. Da mesma forma, sua me possui um fresco refgio de vero em *Shadow Glade*, local no qual Elphinstone poderia fugir sempre que o desejasse.

Por sua vez, o telefone, quase assumindo status de um personagem ao simbolizar as interrupes, demandas, exigncias e atribuies impostas pela sociedade local e as acepes vigentes, utilizado para construes dialgicas em que, na dramaturgia, imaginamos as falas das interlocutoras Esmeralda Hawkins e Mrs. [Sra.] Bright apenas atravs das rplicas de Cornlia do outro lado da linha.

Mediante estas informaes, compreende-se que Williams adota um padro nas projees de seu conjunto de trabalhos ao adicionar personagens, fornecendo-lhes nome prprio ou concretizando modificaes. No que tange este padro de conduta, em *27 Wagons...*, Tennessee Williams denomina o superintendente do Sindicato Rural simplesmente de "homenzinho" no conto de 1935 ao fazer uso do mnimo de caracterizao tpico da fico curta, ao passo que o personagem se torna Mr. [Sr.] Silva Vicarro na pea em um ato de 1944. No tringulo financeiro, temos o casal Jake Meighan e Flora Meighan; no conto, a esposa fora denominada apenas Mrs. [Sra.] Meighan, evidenciando sua falta de personalidade, alm da humildade exagerada e submisso ao marido machista, cuja relao apresenta toques de sado-masiquismo.

No que concerne ao enredo, observa-se o fato do incndio no Sindicato Rural ter autoria mais enigmtica no conto, mas adquirir maior evidncia na pea, pois Jake havia sado sorrateiramente em seu Chevy e retornara feliz com o feito para obter lucro com a transao referente aos 27 carros de algodo. Ao mesmo tempo, ele fez a exigncia da confirmao do libi aceitvel sobre seu paradeiro durante a exploso: o fato de no ter se distanciado da varanda por um minuto sequer.

O uso constante da ironia, ao aparentar aderir a um discurso ou mesmo um paradigma, com o intuito de demonstrar o quão frágil sua sustentação se verifica a fim de desmistificá-la prossegue em ambos os gêneros significativamente; enfatiza ainda o uso da técnica da sugestão durante o tempo breve da ficção curta e da peça em um ato, além do fato do escritor brincar até com os títulos significativos de suas obras.

Em *Iguana*, o espaço, o Hotel Costa Verde, permanece o mesmo da ficção curta para a dramaturgia; enquanto que há somente três personagens centrais no conto escrito entre 1946-1948, na peça em um ato (1959) e na peça em três atos (1961) determinados personagens tais como a proprietária do hotel, chamada de Patrona no conto, que se transforma em Mrs. [Sra.] Faulk e, mais tarde, Maxine Faulk, juntam-se à trama, de enredo mais detalhado sobretudo na versão em três atos da peça, de 1961.

Conforme já aludido acima, três personagens foram compostas na ficção curta: dois rapazes, Mike e "o mais velho" (sem nome, apesar de relevante na trama), que, no futuro, desaparecerão na dramaturgia, ao passo que a moça é a única personagem a continuar na história, além de mudar de prenome, pois no conto era Edith Jelkes, passando a ser Srta. Jelkes/Edith Jelkes e depois Hannah Jelkes. Houve o acréscimo de diversos personagens, alguns proeminentes como o Reverendo Shannon (/Larry), a controladora Miss [Srta.Judith] Fellowes (previamente J.F. /Judith na peça curta) e a adolescente sob seus cuidados, Charlotte, além de mais um dos personagens idosos de Tennessee Williams, denominado Nonno, avô de Hannah. Alguns personagens incluídos têm atuação discreta: o funcionário da *Blake Tours*, Jake Latta; Hank, o motorista do ônibus, e a família de turistas alemães, apenas dois ou três hóspedes alemães na peça em um ato.

É importante lembrar que o *Iguana*, atuando praticamente como um personagem, permanece em ambas as histórias e é libertado das amarras no final, adquirindo uma posição importante, semelhante ao ser humano e às dificuldades enfrentadas, exatamente como no caso de Shannon e Hannah.

Diversos recortes teriam sido exequíveis e, da mesma forma, a tese se sustentaria, pois chegaríamos à conclusão que a hipótese investigada se confirmou através da comprovação da existência de trilhas variadas adotadas pelo escritor ao transitar de um gênero literário a outro, principalmente na direção da ficção curta para a dramaturgia. De fato, de acordo com constatações verificadas por Betti (2012, p.8-9):

O material ficcional de várias [...] peças remete, de diferentes formas, a contos escritos paralelamente por Tennessee Williams: *The Lady of*

Larkspur Lotion [A Dama da Loção Antipiolho, peça de 1941] apresenta elementos de *The Angel in the Alcove* [O Anjo na Alcova, conto] de 1943; *27 Wagons Full of Cotton* [27 Carros de Algodão, peça de 1944-46] apresenta analogia comum a um conto com o mesmo título, datado de 1935; *The Strangest Kind of Romance* [A Mais Estranha Forma de Amor, peça escrita por volta de 1943] guarda fortes semelhanças com *The Malediction* [A Maldição], conto publicado em 1945; *Something Unspoken* [Algo não Dito, peça escrita antes de 1953] trata de uma situação afetiva bastante semelhante à abordada em *Happy August the Tenth* [Feliz 10 de Agosto, conto], de 1971, e *Auto da Fé* [Auto da Fé, peça de 1938], por colocar em foco a homossexualidade latente do protagonista e sua relação com a figura materna, antecipa elementos de *The Poet* [O Poeta, conto], escrito antes de 1948, ao mesmo tempo em que suscita uma certa aproximação temática com *The Killer Chicken and the Closed Queen* [O Frangote Matador e a Boneca Enrustida], de 1977 (este, porém, construído em chave lúdica e aparentada com a chamada estética “do absurdo”).

Dentro desse cenário, nota-se o diálogo e a aproximação entre o lirismo na dramaturgia de Tennessee Williams e, principalmente, a peça curta, devido à característica condensação e à simbologia presentes na elaboração de tais gêneros literários. Outra consideração importante a fazer relaciona-se com uma das marcas da escritura do dramaturgo, as rubricas não apenas funcionais que transbordam por se tratarem de verdadeiras incrustações ficcionais na dramaturgia; além de conterem lirismo, cenografia e iluminação, dentre outros fatores, por ser Tennessee Williams um homem de palco. Como afirma Maria Sílvia Betti (in Williams, 2012, p. 09):

A afinidade de Tennessee com a poesia lírica é um dos traços recorrentes em seu trabalho dramático, e transparece fartamente na tessitura compositiva de seus textos. A poesia caracteriza-se por condensar significados e por expressá-los por meio de imagens, jogos de sentidos, padrões rítmicos e recursos simbólicos. Estes elementos são abundantes na composição dos diálogos, nas características textuais das rubricas e até mesmo na composição formal de títulos em alguns casos.

Por meio da comparação com a compilação citada acima e dos comentários das pesquisadoras a seguir, verifica-se o fato de Tennessee Williams criar um conto a partir de outro conto, de sua autoria ou até mesmo de outro contista. Segundo Hentzelman & Smith-Howard:

Hard Candy [Balas Sortidas, 1949-1953] é considerada por muitos como uma das maiores realizações de ficção de Williams. É a revisão de um conto anterior, *The Mysteries of the Joy Rio* [Os Mistérios do Joy Rio, 1941], e assim como sua precursora, tem foco no fracasso da luta individual contra a solidão e o isolamento. Em ambas as histórias, Williams exemplifica a batalha perpétua e a necessidade fundamental de compaixão e companheirismo.²²²

Do mesmo modo, segundo informações de Williams, continham conteúdo escandaloso seu conto mencionado no capítulo I, *Desire and the Black Masseur* [O Desejo e o Massagista Negro, escrito entre 1942 e 1946], assim como o conto de autoria de Paul Frederic Bowles [1910-1999]²²³, *The Delicate Prey*, título da coleção de dezessete histórias primeiramente publicada pela *Random House* em 1950, *The Delicate Prey and Other Stories* (2005, p. 192). Bowles solicitara a avaliação deste conto por Tennessee Williams, o qual o advertira sobre o conteúdo forte demais ao envolver canibalismo, motivo pelo qual não deveria ser publicado claramente nos EUA. De modo semelhante, *Desire and the Black Masseur* constara apenas na coleção *One Arm* (1948) ao invés de ser publicado abertamente, por receio de prejuízo à carreira de Tennessee Williams (2005, p.78). Mais tarde, nota-se que o conto não apenas se transformou em filme [*Noir et Blanc/Black and White*], mas também, como prova de seu valor, foi agraciado com o prêmio *Camera d'Or* no Festival de Cannes em 1988.

Aliás, conforme citado anteriormente no primeiro capítulo, Tennessee Williams ainda se inspirou no conto de D.H.Lawrence [1888-1935], *You Touched me!* O dramaturgo manteve o mesmo título e escreveu a peça em três atos em colaboração com Donald Windham em 1942, cuja publicação ocorreu apenas em 1947 (2005, p. 332-334). O enredo explora um de seus temas recorrentes: a abordagem da alma e do amor espiritual em contraponto à carne e ao amor físico, em *Summer and Smoke* [O Anjo de Pedra] e em *The Eccentricities of a Nightingale* [As Excentricidades de um Rouxinol].

²²² *Hard Candy* is considered by many to be one of William's most accomplished pieces of fiction. It is a revision of an earlier short story *The Mysteries of the Joy Rio*, and as its predecessor, it is focused on a defeated individual battling loneliness and isolation. In both stories, Williams illustrates the perpetual quest and fundamental need for compassion and companionship. (2005, p. 100)

²²³ Escritor, compositor e tradutor nascido em Nova York e falecido em Marrocos, após viver no país por 52 anos de sua vida, desde 1947. Estudou música e compôs para o teatro norte-americano, inclusive várias composições musicais para as peças de Williams, além de admirar seu trabalho. A amizade e a colaboração de Paul Bowles e sua esposa, Jane Bowles, com Tennessee Williams iniciou-se em Acapulco, em 1940 e durou a vida toda. Bowles escreveu poemas, artigos de viagem, uma autobiografia, ficção curta e romances, como o conhecido *The Sheltering Sky*, de 1949. (SMITH-HOWARD & HEINTZELMAN, 2005, p. 34). O acesso às informações também foi realizado em maio de 2016 no website: <<http://www.paulbowles.org/composer.html>>

É possível constatararmos ainda o quanto Tennessee Williams se inspirou nos trabalhos de Anton Tchekhov [1860-1904], um dos escritores por quem sentia grande afinidade literária e admiração. Esse aspecto se apresenta particularmente tratado por Tennessee em temas como a mediocridade das formas institucionalizadas de existência, a banalidade da vida efêmera, a insatisfação do ser humano perante situações de perda, a saudade de tempos passados, a estagnação social e a deterioração da sociedade, temáticas que permeiam *The Notebook of Trigorin* [*O Diário de Trigorin*]. Esta peça em quatro atos foi escrita entre 1981 e 1983, publicada em 1997 por *New Directions* e encenada em 1996, em Cincinnati, Ohio. Trata-se de uma adaptação livre a partir de outra peça, intitulada *The Seagull* [*A Gaivota*, 1896], do dramaturgo russo.

Fruto de sua permanente dedicação à leitura e à atividade literária, Williams apreciava autores variados, tais como o poeta romântico inglês Lord Byron [1788-1824], o mencionado romancista, poeta e contista inglês, D[avid] H[erbert] Lawrence [1888-1935], o dramaturgo e poeta espanhol, Federico Garcia Lorca [1898-1936], o escritor e crítico literário francês Marcel Proust [1871-1922] e, principalmente, o poeta norte-americano Hart Crane [1899-1932].

Ao lidar com o romance visto como matriz de outro gênero literário, um dos dois romances de autoria do próprio Tennessee Williams, *The Roman Spring of Mrs. Stone* [*A Última Primavera*, escrito por volta de 1950, publicado pela *New Directions* e traduzido por Estevão Sasportes] foi inicialmente adaptado para a versão fílmica em 1961, com o título *Em Roma, na Primavera*, direção de Jose Quintero, com Vivien Leigh como Karen Stone e Warren Beatty como Paolo. O romance foi inclusive adaptado para a rede de televisão a cabo norte-americana *Showtime* em 2003, com a direção de Robert Allan Ackerman, que acrescentou um personagem denominado Christopher à trama. O outro romance da autoria de Tennessee Williams, *Moise and the World of Reason* [*Moise e o Mundo da Razão*] foi publicado em 1975.

Além disso, a peça em dois atos escrita em 1980, *Clothes for a Summer Hotel* é uma adaptação livre do romance a respeito do mundo artístico na vida em Paris nos anos vinte, *A Moveable Feast*, de Ernest Hemingway, que o iniciou em 1957, embora tenha sido publicado como homenagem póstuma em 1964.

Conforme já salientado ao longo desta pesquisa, com efeito, é oportuno lembrarmos o procedimento de utilização da expressão das ideias de Tennessee Williams como matrizes para diversos gêneros literários, método classificado como “em três camadas”, sobretudo da ficção curta à peça em um ato e, por vezes, em direção à peça

longa; porém, tal concepção poderia ter recebido qualquer outra designação e, ainda assim, continuaria a ser peculiar.

Com o propósito de verificar sua plausibilidade, poderíamos, da mesma maneira, exemplificar tal processo ao considerarmos o fluxo de vários de seus trabalhos.

No princípio de sua carreira, Tennessee Williams já havia se dedicado ao procedimento designado como “em três camadas”: por exemplo, o dramaturgo escrevera a peça em três atos e um epílogo, intitulada *Battle of Angels* [*Batalha de Anjos*, 1939]. Infelizmente, a crítica a negligenciou devido à censura acirrada da época por expor a repressão em contraponto à liberdade sexual. Além do mais, tratou de assuntos como conformismo versus inconformismo, a busca insaciável pela verdade e pela beleza, a concepção recorrente do poeta fugitivo à margem da sociedade, e dentro desta, a crueldade, o ódio, a hipocrisia e a brutalidade que se encontram além da superfície da comunidade sulista dos EUA.

Neste contexto, a peça chegou a ser considerada um ato criminoso em Boston e Williams foi coagido a cortar algumas falas do texto dramático a fim de dar prosseguimento às encenações, embora nenhum dos oficiais envolvidos na investigação estivesse presente na apresentação. Após a realização das mudanças requeridas como condição imposta pelo *Boston City Council* ao jovem dramaturgo, então com vinte e quatro anos, permitiu-se que ele desse prosseguimento ao trabalho, mas depois de dezessete dias, a temporada da peça foi interrompida.

Tennessee enfrentou a situação de rejeição da crítica e censura com tenacidade e continuou a retrabalhar o material com afincos por dezessete anos, fazendo interferências no texto com vistas à sua melhoria. O resultado do trabalho executado com a peça em três atos e um epílogo *Battle of Angels* materializou-se na chamada “segunda camada” em *Orpheus Descending*, peça em três atos encenada em Nova York em 1957 sob forte crítica, e publicada pela *New Directions* em 1958. O mesmo material foi revisado novamente [na chamada “terceira camada”] como um roteiro cinematográfico com novo título, *The Fugitive Kind* [*Vidas em Fuga*, 1960], a versão mais bem-sucedida de ambos os trabalhos anteriores, *Battle of Angels* e *Orpheus Descending*, estrelada por Marlon Brando no papel de Val e Anna Magnani como Lady. Com o passar do tempo, o filme ganhou o status de um clássico *cult*. (Heintzelman & Smith-Howard, 2005, p. 34-41; 196-202; 85).

Ademais, segundo as pesquisadoras acima mencionadas, *The Fugitive Kind* foi uma peça em um ato escrita entre 1936-1938, apesar de não publicada; apenas seu título foi utilizado para a versão fílmica da peça longa *Orpheus Descending*. A primeira

produção desta peça foi dirigida por Willard Holland no *Wednesday Club Auditorium*, em Saint Louis, Missouri, em novembro de 1937 (2005, p. 85).

Ao seguir a mesma linha de desdobramentos, no entanto, lidando com quatro camadas, Tennessee Williams dedicou-se originalmente ao conto *The Kingdom of Earth* [*O Reino da Terra*], iniciado em 1942 em Macon, Geórgia, com tradução de Fernando de Castro Ferro – 49 Contos; publicação em 1966, *The Knightly Quest* e em 1985, em *Collected Stories*. A ficção curta teve projeções para a segunda camada, *The Kingdom of Earth*, peça em um ato escrita em 1967 e publicada na Revista *Esquire* em fevereiro de 1967. A terceira camada produziu *The Kingdom of Earth, or The Seven Descents of Myrtle*, título na Broadway, na encenação em *Ethel Barrymore Theatre* em 1968 sob direção de Jose Quintero, publicada por *New Directions* em 1968 (posteriormente revisada e republicada com o título anterior em 1976) e na peça longa em sete cenas, de 1967, mal recebida pela crítica durante vinte e nove apresentações. Em 1969, foi lançada a versão fílmica, representando a quarta camada de ligação, intitulada *The Last of the Mobile Hot Shots*, cujo roteiro cinematográfico foi escrito por Gore Vidal e dirigido por Sidney Lumet.

De maneira análoga, Williams empenhou-se na abordagem em quatro etapas do conto *The Angel in the Alcove* [*O Anjo na Lucarna*, escrito em 1943 e publicado em 1948]: tornou-se *Summer and Smoke* [*O Anjo de Pedra*], peça em duas partes com doze cenas, primeiramente publicada no mesmo ano da publicação do conto, em 1948; originalmente a peça recebeu o título *Chart of Anatomy*, em 1945. Em 1951, a matriz *Summer and Smoke* foi revisada e reescrita como uma peça em três atos e um epílogo, *The Eccentricities of a Nightingale* [*As Excentricidades de um Rouxinol*], publicada e encenada em Nova York em 1964, além da encenação posterior, em 1976, preferida pelo próprio dramaturgo. Em *Nota do Autor*, Williams (2000, p. 432) esclarece ao relatar:

Aparte dos personagens terem os mesmos nomes e o local permanecer o mesmo, eu considero *The Eccentricities of a Nightingale* uma peça substancialmente diferente de *Summer and Smoke* e a prefiro. É menos convencional e melodramática. Eu a escrevi em Roma em um verão e a trouxe comigo para Londres no outono que *Summer and Smoke* iria ser encenada lá. Mas a trouxe muito tarde. A versão original da peça já estava sendo ensaiada.

Essa versão radicalmente diferente da peça nunca foi encenada na Broadway. Espero que a sua publicação nesse volume possa levar à sua

produção e que a produção confirme minha impressão que é um trabalho melhor do que a peça da qual derivou.²²⁴

Em junho de 1976, a produção mais importante da peça foi criada para a televisão americana por *Public Broadcasting Service (PBS)* como parte da série *Great Performances*. Muitos dos críticos, inclusive o próprio dramaturgo, a consideraram a versão mais bem-sucedida de *The Eccentricities of a Nightingale* (2005, p. 81).

Além disso, o conto original, *The Angel in the Alcove*, tem raízes e ligações com dois outros trabalhos: *The Lady of Larkspur Lotion* [A Dama da Loção Antipiolho, peça em um ato escrita antes de 1942] e a peça longa *Vieux Carré* [1976], ao retratar dificuldades na vida de artistas e relações tumultuadas com típicas senhorias insensíveis e ávidas por lucro, proprietárias de hospedarias e pensões, além de donas de bordéis focadas na exploração comercial. (2005, p. 27). Então, verifica-se que o conto tem afinidade com algumas de suas peças: *The Lady of Larkspur Lotion* [A Dama da Loção Antipiolho, 1941], *Summer and Smoke* [O Anjo de Pedra], posteriormente desenvolvida como matriz de *The Eccentricities of a Nightingale*, 1951 e *Vieux Carré*.

Por conseguinte, ao analisar não só o resultado, mas o processo laborioso de redação foi possível constatar que os experimentos realizados por Tennessee Williams como matrizes de seus variados trabalhos tiveram muitas vezes ligações e projeções em quatro ou cinco camadas de desenvolvimento: o rumo seguido, na maioria das vezes, foi o da ficção curta para a peça em um ato, seguida da peça em três atos e por fim, do roteiro cinematográfico. Algumas vezes, suas revisões tiveram como frutos adaptações televisivas.

Assim sendo, ao lidar com matrizes distintas, no caso do desdobramento de seus experimentos resultante em quatro camadas, constatou-se no exemplo acima, referente ao conto *The Angel in the Alcove* (1943), que Tennessee Williams geralmente partia da ficção curta à dramaturgia [*Summer and Smoke*, peça em dois atos, 1948]. Depois disso, aplicava a sua técnica em direção à peça em três atos [*The Eccentricities of a Nightingale*, 1951,

²²⁴

AUTHOR'S NOTE:

Aside from the characters having the same names and the locale remaining the same, I think *The Eccentricities of a Nightingale* is a substantially different play from *Summer and Smoke*, and I prefer it. It's less conventional and melodramatic. I wrote it in Rome one summer and brought it with me to London the fall that *Summer and Smoke* was about to be produced there. But I arrived too late. The original version of the play was already in rehearsal.

This radically different version of the play has never been produced on Broadway. I hope that its publication in this volume may lead to its production and that the production may confirm my feeling that it is a better work than the play from which it derived. (WILLIAMS, 2000, p. 432).

seguida de publicação e encenação em 1964]; às vezes, conforme ocorreu neste caso, com apresentações televisivas nas redes americanas (PBS, 1976).

Certamente, Tennessee Williams revisitou seus próprios trabalhos constantemente de maneira inovadora a impulsionar sua obra; todavia, preservá-la através de estudos, traduções e encenações significa um olhar para o passado histórico-literário, além de uma forma de partilhar conhecimentos para novos questionamentos e descobertas.

Portanto, não se propõe nesse estudo esgotar os dados referentes às matrizes inspiradoras de Tennessee Williams, mas lançar mais uma semente para suscitar novas discussões. Sem dúvida, Tennessee Williams é merecedor de destaque dentre os autores mais profícuos do século XX, pois suas obras nunca deixaram de apresentar temas polêmicos e permanecem muito atuais.

Os estudos da dramaturgia, da ficção curta e de suas ligações e projeções na atividade teatral de Tennessee Williams ao trilhar diferentes percursos permitiram múltiplas leituras que poderão contribuir ao estimular e lançar luz sob a criação de Williams para novas pesquisas sócio-históricas e literárias, além da valorização de sua criatividade. Ao resgatar esse valioso material, rende-se uma homenagem a Tennessee Williams e ao mesmo tempo, um préstimo aos que acompanham a sua obra e aos que buscam elementos para compreender melhor a atividade literária e a literatura.

Tomando como referência as *Notas Bibliográficas* em Williams (1985, p.571-574), a pesquisa de Heintzelman & Smith - Howard (2005) e o estudo de Torres (2015)²²⁵ foram traçados caminhos do texto dramático para a encenação, da ficção curta como matriz da dramaturgia e da peça ao conto. Além disso, há interfaces com trabalhos tais como roteiros e um de seus romances. O resultado se encontra no apêndice A, organizado em ordem cronológica, mesmo que tenhamos consciência da dificuldade de se estabelecer com precisão a data de escrita e da publicação das obras do autor. Nesse sentido, procuramos apontar ao leitor um novo recorte: as matrizes que geraram outros trabalhos, inclusive

²²⁵ O painel apresentado anteriormente por Fúlvio Flores Torres em sua tese de doutorado, realizada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2013, posteriormente transformado no livro *Da Depressão Econômica às Raízes do Macartismo: Análise histórico-crítica de American Blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams* (2015, Humanitas – FAPESP), na *Tabela I: Obras de Tennessee Williams* constam inclusive as obras que não apresentaram ligações e projeções com outros trabalhos de sua autoria, pois o objetivo do pesquisador era fornecer uma visão panorâmica do processo de escrita de Tennessee Williams para o leitor.

aqueles privilegiados com informações mais detalhadas e relevantes, por serem objetos de nossa análise nos capítulos II e III. Isso justifica o escopo desta tese e, ao mesmo tempo, prova a diversidade da obra do escritor, sua experimentação e aprimoramento. Dessa forma, concluí-se que as listagens podem ainda servir de referência para se refletir sobre as matrizes ficcionais de que Tennessee Williams se utilizou para a criação de trabalhos subsequentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol. 1, p. 197-221.

_____. *Do conto breve e seus arredores*. In: *Valise de Cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 227-237.

BERGAMO, Luiz Ricardo. *100 Anos de Tennessee Williams. Informe da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, n. 63, p. 14-15, jul./ago. 2011.

BERT, Bert. *Theatre Alive: an introductory anthology of world drama / edited with historical introductions by Norman A. Bert*. Colorado Springs, Colorado: Meriwether Publishing Ltd., 1991.

BERTHOLT, Margot. *HISTORIA MUNDIAL DO TEATRO*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BETTI, Maria Sílvia. Apresentação. In: *Mister Paradise e Outras Peças em Um Ato*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011. p. 7-36.

_____. *Tennessee Williams: formas não dramáticas nas peças em um ato*. Um relato de estudo cênico e interpretativo. Trabalho apresentado ao VI Congresso da ABRACE, GT Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade, 2010.

BIGSBY, C.W.E. *MODERN AMERICAN DRAMA: 1945-1990*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1992.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

BOXIL, Roger. *Tennessee Williams*. London: Macmillan, 1988.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRECHT, Bertolt. *The Life of Galileo*. London: Methuen, 1968.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1979.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAVALIERE, Arlete. *O Nariz e a Terrível Vingança*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. In: *Valise de Cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-163.

_____. *Do conto breve e seus arredores*. In: *Valise de Cronópio*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Iná Camargo. *Lembranças de Tennessee Williams*. In: *Panorama do Rio Vermelho*. Ensaios sobre o Teatro Norte-americano Moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. p. 129-140.

DICKINSON, Emily. *Alguns Poemas*. Tradução José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DEANE, Seamus. *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Publications, 1991. 3v.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FLANDOLI, Elizabeth Belleza. *The Lonely Voice, de Frank O'Connor: a teoria após a prática*. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FLORES, Fulvio Torres. *Da Depressão às Raízes do Macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FROST, Robert. *The Road not Taken and Other Poems*. New York: Dover Publications, 1993.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 2000.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

GOGOL, Nikolai. *The Overcoat and other Short Stories*. New York: Dover Publications, Inc., 1992.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. *Critical Companion to Tennessee Williams: the essential reference to his life and work*. New York: Facts on File, Inc., 2005

IBSEN, Henrik. *Plays*. London: Methuen Drama, 1994-2006.

ILARI, Mayumi D. S. *27 wagons full of cotton, Baby Doll e Tiger Tail: recriações da história social norte-americana no teatro de Tennessee Williams*, 2000. 168f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2000.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

LEACH, Robert. *THEATRE STUDIES: THE BASICS*. New York: Routledge, 2008.

LIMA, Hermann. *Variações sobre o Conto*. MEC - Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

MAGALDI, Sábato. "Tennessee Williams evoca o Passado"; "Sugestão e Mistério em Williams". In: *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos, 1989. p. 352-359.

MAGALHÃES Jr., R. *A Arte do Conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAY, Charles E. *Short Story Theories*. The U.S.A.: Ohio University Press, 1976.

_____. *The New Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press, 1994.

MESQUITA, Samira. *O Enredo*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

MILLER, Arthur. *Collected plays: 1944-1961*. New York: The Library of America, 2006.

NAKASONE, Claudinei Benitez. *Um TAPA na paulicéia: a contribuição do Grupo TAPA para o teatro de São Paulo: 1987-1999*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2003.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

O'CONNOR, FRANK. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Cleveland: World Pub. Co., 1963.

O'FAOLAIN, Sean. *The Short Story*. Cork: The Mercier Press, 1972.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PASSOS, Cleusa Rio P. *Breves considerações sobre o conto moderno*. In: Viviana Bosi, Cláudia A. Campos, Andrea S. Hossne, Ivone Rabello (org). *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001, p. 67-90.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *BRECHT: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. *O Que é Teatro?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Madrid: Editorial Ayuso, 1976.

PONTIERI, Regina. *Formas Históricas do Conto: Poe e Tchekhov*. In: Viviana Bosi, Cláudia A. Campos, PRADO, Décio de Almeida. *A Noite do Iguana*. In: *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins Editora, 1964.

_____. *O Anjo de Pedra*. In: *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Martins Editora, 1956.

ROSENFELD, Anatol. *A Arte do Teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)/ registradas por Neusa Martins*. São Paulo: Publifolha – Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A., 2009.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAMPAIO, Maria Everalda A. *GRUPO TAPA: Histórico, Repertório Nacional e Perfil Sóciopolítico*, 2003. 327 f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SHAW, Valerie. *The Short Story. A Critical Introduction*. Longman, 1983.

SMITH, Wendy. *Real Life Drama: the Group Theatre and America, 1931-1940*. New York: Grove Weidenfeld, 1990.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

_____. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

TCHEKHOV, Anton. *Carta de Tchekhov a Swórin*. In: *A Dama do Cachorrinho e outros contos*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

THE NIGHT OF THE IGUANA. Baseado na obra de Tennessee Williams. Produção de John Huston, Ray Stark. Burbank, CA: Warner Home Video Inc., 1964. 1 filme (117 min.): son.. Legendado.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Privada: Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams*. In: *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.143-160

WILLIAMS, Tennessee. *American Blues*. New York: Dramatists Play Service, 1948.

_____. *A Streetcar Named Desire*. New York: The New American Library, 1947.

_____. *Collected Stories*. Introduction by Gore Vidal. New York: New Directions Publishing Corporation, 1985.

_____. *Gata em Telhado de Zinco Quente; A Descida de Orfeu; A Noite do Iguana*; tradução e notas Augusto César Santos. São Paulo: É Realizações, 2016.

_____. *Memoirs*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2006.

_____. *Memórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1972.

_____. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. Tradução: Grupo TAPA e Luiza Jatobá. Apresentação e nota de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. *Notebooks*. New Haven: London: Yale University Press, 2006. Edited and with notes by Margaret Bradham Thornton. (*Includes bibliographical references and index*).

_____. *On a streetcar named success*. The New York Times, 30 Nov. 1947. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/search/%22on+a+streetcar+named+success%22>>. Acesso em: 27 out. 2016

_____. *O Zoológico de Vidro, De Repente no Último Verão & Doce Pássaro da Juventude*. 1. ed. Tradução por Clara Carvalho e Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações Editora, 2014. Título original: *The Glass Menagerie, Suddenly Last Summer & Sweet Bird of Youth*. pp. 137-143.

_____. *Plays: 1937-1955*. New York: The Library of America, 1984.

_____. *Plays: 1957-1980*. New York: The Library of America, 2000.

_____. *49 Contos de Tennessee Williams*. Tradução: Alexandre Hubner; Fernando de Castro Ferro; Jorio Dauster; Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *The Glass Menagerie*. England: Penguin Books, 1987.

_____. *27 Carros de Algodão em outras peças em um ato*. Tradução: Grupo TAPA. Apresentação e nota bibliográfica de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. *Um bonde chamado Desejo*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

WOLFF, Janet. *O produtor cultural e o produto cultural*. In: _____. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. *The social production of art*. London: Macmillan, 1981.

SITES ACESSADOS:

ARAÚJO, Eduardo Tolentino de. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/slider/eduardo-tolentino>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

BALANCE AGRICULTURE WITH INDUSTRY. Disponível em: <<http://mshistory.k12.ms.us/articles/224/economic-development-in-the-1930s-balance-agriculture-with-industry>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

BARRIOS, Gregório. Disponível em: <<http://www.elmariachi.com/Songs/Lyrics/palabras-de-mujer/279>>, <<http://ex-vermelho1.blogspot.com.br/2010/04/o-melhor-de-gregorio-barrios.html>> e <<http://www.letras.com.br/#!/biografia/gregorio-barrios>>. Acesso em: 12 nov. 2015

BETTI, Maria Sílvia. *Breve panorama da prosa teatral*. Revista Cult, edição 135. Disponível em: <<http://www.revistacult.com.br/home/2010/03/breve-panorama-da-prosa-teatral/>> Acesso em set. 2014.

BOWLES, Paul. Disponível em: <<http://www.paulbowles.org/composer.html>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

DICKINSON, Emily. *Morri pela Beleza*. Disponível em: <<http://www.ibilce.unesp.br/departamentos/letras-mode>> Acesso realizado em ago. 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 06 out. 2015 e 22 jun. 2016.

GRUPO TAPA. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/panorama-do-teatro-brasileiro-2a-geracao-presente-do-tapa/>>; <<http://www.cultura.estadao.com.br/noticias/grupo-tapa-encena-textos-curtos-de-tenessee-williams,721800>>; <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,tapa-comemora-30-anos-exibindo-panorama-de-seu-teatro,499185>>; <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 02 ago. 2014 e 12 mar. 2016.

GUERRA CIVIL/ GUERRA DE SECESSÃO. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/historiageral/guerra-secessao.htm>>, <<http://www.brrasile scola.com/historiag/guerra-secessao.htm>>. Acesso em: 20 out. 2014.

MAGALDI, Sábato. Disponível em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa619/sabato-magaldi>>. Acesso em: 14 mar. 2016

NEW DEAL. Disponível em: <<http://www.administradores.com.br/.../crise-de-19229/35073>>; <<http://www.infoescola.com/.../crise-de-1929-grande-depressao>>, <http://www.suapesquisa.com/historia/new_deal.htm>; <

history.com/pages/hl528html>; <http://www.suapesquisa.com/historia/new_deal.html> e <<http://www.infoescola.com>>. Acesso em: 14 Sept. 2014.

PISCATOR, Erwin. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br>>. Acesso em: out. 2015

R.A.F. (*Royal Air Force*) Força Aérea Real: Corpo Real de Voo (*Royal Flying Corps*) e Serviço Aeronaval Real. Disponível em: <<http://www.raf.mod.uk/history/backgroundtothebattleofbritain.cfm>; <http://www.history.com/topics/world-war-ii/battle-of-britain>>. Acesso em: 21 out. 2014.

ROOSEVELT, Franklin D. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/eua_vizinhanca.htm>. Acesso em: 23 fev. 2016

SARAH LAWRENCE COLLEGE. Disponível em: <<http://www.exame2.com.br/mobile/carreira/noticias/as-faculdades-mais-caras-dos-estados-unidos>>. Acesso em: 10 Oct. 2011.

TONY AWARD. Disponível em: <<http://www.infoescola.com>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

VIDAL, Gore. Disponível em: <<http://www.educacao.uol.com.br/biografias/gore-vidal.jhtm>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

WESSEL, Horst. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk>>. Acesso em: 03 ago.2015.

<p>APÊNDICE A - MATRIZES FICCIONAIS DE TENNESSEE WILLIAMS</p>

Cairo! Shanghai! Bombay! [*Cairo! Shanghai! Bombaim!*] Comédia (peça em um ato) de 1935; primeira encenação do trabalho de Tennessee Williams por *Garden Players* no *Mrs. Roseboro's Rose Arbor Theatre*, em Memphis, Tennessee. Peça não publicada, de sucesso modesto.

Why do you smoke so much, Lily (a short story in one-act) [*Por que você fuma tanto, Lily? (um conto em um ato)*] - (Rita Giovanna e Carolina Manica: atrizes que participaram das oficinas de estudo e de tradução promovidas pelo grupo TAPA) Peça em um ato de 1935, publicada em 2005 em *Mister Paradise and Other One-Act Plays*; encenação em 2014 no Teatro do SESC Consolação – SP – com direção de Marco Antonio Pâmio.

Stella for Star, conto de 1935; *A Streetcar Named Desire* [*Um Bonde Chamado Desejo*], peça longa em 11 cenas escrita e publicada em 1947 por *New Directions*. Há traduções para o português de Carlos Lage em 1948, e de Brutus Pedreira em 1960. Nos Estados Unidos a peça teve 855 encenações entre dezembro de 1947 e dezembro de 1949, tendo estreado inicialmente no *Barrymore Theater*, em Nova York, com Marlon Brando como Stanley; Kim Hunter como Stella e Jessica Tandy como Blanche. A primeira encenação no Brasil ocorreu em 1948 no Teatro Ginástico, sob o título de *Uma Rua Chamada Pecado*. Em 2002, a peça foi encenada em São Paulo sob a direção de Cíbele Forjaz. Recentemente, de junho de 2015 a junho de 2016, houve encenações no Tucarena. No Sesc Consolação, uma nova versão em fonemol, *Blanche*, em cartaz por duas temporadas: 23/03/2016 a 25 de junho de 2016 e novamente, de 10/02/17 a 29/04/17. Calcula-se que o texto fora encenado mais de 20.000 vezes e se popularizou ainda devido às três adaptações cinematográficas existentes, apesar de terem sido alvo de censura, a contragosto de Williams e de Elia Kazan, diretor que havia dirigido a temporada de estréia da peça na Broadway e responsável pela primeira destas adaptações, em 1951. No cinema e na TV, o papel da protagonista Blanche Dubois foi feito por Vivien Leigh.

Twenty-seven Wagons Full of Cotton [*Vinte e Sete Carretas Cheias de Algodão*, tradução de Alexandre Hubner em *49 Contos*], conto escrito em 1935 e publicado em 1936 na *Manuscript Magazine*; em 1985, em *Collected Stories* [New York: *New Directions*,

1985], em *Collected Stories* [New York: *Bantam Books*, 1986]; *Collected Stories* foram republicadas em 1994 [New York: *Bantam Books*, 1994]. O conto foi base para a peça em um ato escrita por volta de 1944, *Twenty-seven Wagons Full of Cotton (a Mississippi Delta Comedy)* [*Vinte e Sete Carros de Algodão: uma Comédia do Delta do Mississípi*] (tradução feita por Kadi Moreno, Rita Giovanna e Sabrina Lavelle – TAPA). Publicações: [Norfolk, Conn.: *New Directions*, New York: 1945]; republicações: 1946, 1949, 1953, 1954, 1958, 1966, 1981, 1992; [London: J. Lehmann, 1949]; incluída em *Baby Doll The Script for the Film, Incorporating the Two One-Act Plays Which Suggested it - 27 Wagons Full of Cotton, and The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper* [New York: *New Directions*, 1956]; *The Theatre of Tennessee Williams*, vol.6 [New York: *New Directions*, 1971]; *Plays 1937- 1955* [New York: *Library of America*, 2000]. A peça foi encenada em 1955, em Nova Orleans, Louisiana e em Nova York. O conto foi também base parcial para o texto do roteiro cinematográfico de 1955 do filme *Baby Doll*, dirigido por Elia Kazan e produzido pela *Warner Brothers* como filme em 1956 (publicado com as duas peças em um ato das quais se originou: *27 Wagons Full of Cotton, and The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper* [New York: *New Directions*, 1956]; republicado com *Something Unspoken and Suddenly Last Summer* [Harmondsworth: Penguin, 1968]. *Baby Doll* foi também matriz da peça em dois atos, *Tiger Tail* [*A Cauda do Tigre*, de 1977]: único trabalho dramático que é uma peça teatral originária de um roteiro cinematográfico, republicada em 1991 com o roteiro *Baby Doll and Tiger Tail: A Screenplay and Play* [New York: *New Directions*, 1991] e encenada em 1978 em Atlanta, Georgia. (2005, p. 33, 389, 395, 399).

Moony's Kid don't Cry [*O Bebê de Moony não Chora/ O Filho de Moony num Chora* (tradução de Augusto César, do Grupo TAPA) peça em um ato escrita nos anos 30, cujo título inicial era *Hot Milk at Three in the Morning*; publicada em 1940 em *The Best Plays of 1940* e, em 1948, em *American Blues*]. Peça encenada em 1946, no *Straight Wharf Theatre* em Nantucket, Massachusetts; foi também filmada para a rede NBC, no programa *Kraft Theatre* juntamente com *This Property is Condemned* [*Essa Propriedade está Condenada*] e *The Last of my Solid Gold Watches* [*O Último de meus Relógios de Ouro Maciço*] em 1958.

<p><i>The Magic Tower</i> [A Torre Mágica]. Peça em um ato de 1936, publicada em 2016 em <i>The Magic Tower and Other One-act Plays</i>; encenada por <i>Websters Grove Theatre Guild</i>, em St. Louis em 1936.</p>
<p><i>Headlines</i>, peça em um ato escrita por volta de 1935-1936, não publicada; encenada em 1936 pelo pequeno grupo de teatro semiprofissional <i>The Mummies</i>, em St. Louis, Missouri (não creditada a Williams).</p>
<p><i>Candles to the Sun</i> [Velas ao Sol]. Peça longa em 10 cenas escrita em 1936, publicada em 2004 na edição da <i>New Directions</i>; encenada em 1937 pelo pequeno grupo de teatro semiprofissional <i>The Mummies</i>, em St. Louis, Missouri.</p>
<p><i>Me, Vashya!</i> [Eu, Vashya!] Peça em um ato escrita para participar da competição intitulada <i>Washington University Playwriting Competition</i> em 1937, que obteve o 4º lugar, na época em que Williams estudava nesta universidade; publicada em 2011 em <i>The Magic Tower and Other One-act Plays</i> e encenada em 2004 pelo <i>Performing Arts Department</i> da <i>Washington University</i> em St. Louis.</p>
<p><i>Summer at the Lake</i> [Verão no Lago, peça em um ato escrita por volta de 1938, com tradução de Rita Giovanna e Kadi Moreno – TAPA]; publicação em 2005, <i>Mister Paradise and Other One-act Plays</i>. Encenações: nos Estados Unidos, em 2004, a peça foi encenada como <i>Escape</i> e dirigida por Michael Kahn, como parte do programa <i>Five by Tenn</i>; no Brasil houve encenações em 2011-2012, no Teatro Viga Espaço Cênico, SP, pelo Grupo TAPA, como parte do programa <i>Alguns Blues do Tennessee</i>.</p>
<p><i>The Fugitive Kind</i> [O Tipo Fugitivo, peça em um ato, não publicada, escrita em oito cenas, entre 1936-1938]. Williard Holland dirigiu a primeira produção no <i>Wednesday Club Auditorium</i>, em Saint Louis, Missouri, em novembro de 1937. Obs.: Apenas o título da peça foi emprestado à versão fílmica da peça longa <i>Orpheus Descending</i> (SMITH-HOWARD & HEINTZELMAN, 2005, p. 85).</p>
<p><i>Spring Storm</i> [Tempestade Primavera] Peça em três atos escrita entre 1937-1938, publicada pela <i>New Directions</i> em 1997 e em 1996 em <i>Ensemble Studio Theatre</i> (leitura dramática), com direção de Dona D. Vaughn.</p>
<p><i>Battle of Angels</i> [Batalha de Anjos] Peça em três atos e um epílogo, escrita em 1939, publicada em 1945 pela <i>Pharos</i> e encenada sem sucesso em 1940 em Boston. A peça foi posteriormente revisada e intitulada <i>Orpheus Descending</i>, com encenação em Nova York em 1957. Em 1960, tornou-se roteiro cinematográfico bem-sucedido co-escrito</p>

por Tennessee Williams e Meade Roberts intitulado <i>The Fugitive Kind</i> , estrelando Marlon Brando e Anna Magnani.
<i>At Liberty</i> [Em Liberdade/Livre] Peça em um ato, escrita por volta de 1939/1940, publicada em 1941 em <i>American Scenes: A Volume of New Short Plays</i> e, em 2005, e, <i>Mister Paradise and Other One-act Plays</i> . Em setembro de 1976, produzida pela primeira vez em Nova York.
<i>The Dark Room</i> [O Quarto Escuro] (Alexandre Hubner – 49 Contos), conto escrito por volta de 1939-1940, publicado em <i>Collected Stories</i> [New York: New Directions, 1985]; em <i>Collected Stories</i> [New York: Ballantine Books, 1986]; republicado em <i>Collected Stories</i> [New York: New Directions, 1994]. A peça em um ato, de aproximadamente 1939-1940, foi publicada em 1948 em <i>American Blues</i> e em 2011, em <i>The Magic Tower and Other One-Act Plays</i> (tradução de Isabella Lemos, Kadi Moreno e Rita Giovanna – TAPA). A encenação em Londres ocorreu em 1966, e no Brasil em 2011-2012, Viga Espaço Cênico, São Paulo, pelo Grupo TAPA, como parte do programa <i>Alguns Blues do Tennessee</i> .
<i>Mister Paradise</i> [Mister Paradise (tradução de Kadi Moreno-TAPA)] Peça em um ato escrita por volta de 1939, publicada em 2005 em <i>Mister Paradise and Other One-act Plays</i> e encenada no mesmo ano no <i>Tennessee Williams Festival</i> , em Nova Orleans.
<i>The Long Goodbye</i> [O Demorado Adeus, tradução de Esther Mesquita em 1951-EAD - e <i>O Longo Adeus</i> , tradução de Isabella Lemos – Grupo TAPA] Peça em um ato escrita em 1940, publicada em 1966, em <i>27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays</i> . Encenações: em 1940, <i>New School for Social Research</i> ; em 1946, no <i>Stright Wharf Theatre</i> , em Nantucket, Massachusetts; em 1951, Escola de Arte Dramática de São Paulo; em 2013, Viga Espaço Cênico, em São Paulo.
<i>Portrait of a Madonna</i> [Retrato de uma Madonna (Tradução de Augusto César – Grupo TAPA), peça em um ato escrita por volta de 1940-46 e publicada em 1966 pela <i>New Directions</i> , em <i>27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays</i>]. Encenações em 1946-1947, em Los Angeles, no <i>Actors' Laboratory Theatre</i> e em 1959, em Nova York no <i>Playhouse Theatre</i> . Direção de Hume Cronyn em ambas as encenações. Obs.: Jessica Tandy estrelou como Lucretia Collins, atuou em ambas e foi selecionada para o papel de Blanche DuBois em <i>Streetcar...</i>
<i>The Case of the Crushed Petúnias – a Lyrical Fantasy</i> [O Caso das Petúnias Esmagadas (Uma Fantasia Lírica) (Sem identificação do tradutor – Museu Lasar Segall) /

<p><i>O Caso das Petúnias Pisoteadas (Uma Fantasia Lírica)</i>. / Há também uma tradução de Augusto César, do Grupo TAPA, com o título <i>O Caso das Petúnias Esmagadas</i>]. Peça em um ato de 1941, publicada em 1948 em <i>American Blues</i>. Encenações em 1957, <i>Karamu Theater</i>, em Cleveland, Ohio; em 1957, Porto Alegre, Brasil e em 1969, <i>Purple Masque Experimental Theatre</i> da <i>Kansas State University</i>.</p>
<p><i>Thank you, kind spirit</i> [Obrigada, Bom Espírito, tradução de Gisele Freire – TAPA] Peça em um ato escrita em 1941 e publicada em 2005 em <i>Mister Paradise and Other One-act Plays</i> e encenada no mesmo ano no <i>Tennessee Williams Literary Festival</i>, em Nova Orleans.</p>
<p><i>The Frosted Glass Coffin</i> [O Caixão de Vidro Congelado] Peça em um ato escrita em 1941, publicada em 1970 em <i>Dragon Country</i> e, em 1981, na obra <i>In the Bar of a Tokyo Hotel and Other Plays</i>. Houve também a encenação em 1970, em <i>Waterfront Playhouse</i>, em Key West, Florida, com direção do próprio Tennessee Williams.</p>
<p><i>Stairs to the Roof</i> [Escada para o Telhado, subtítulo: <i>A Prayer for the Wild of Heart That Are Kept in Cages</i>] Peça em 19 cenas escrita por volta de 1940-1942, publicada no ano 2000 pela <i>New Directions</i> e encenada em <i>Pasadena Playhouse</i> em 1945, dirigida por Margo Jones e novamente encenada em 1947 no mesmo local.</p>
<p><i>The Mysteries of the Joy Rio</i> [Os Mistérios do Joy Rio] Conto escrito em 1941, base para outro conto, <i>Hardy Candy</i> [Balas Sortidas], iniciado em Roma em agosto de 1949 e finalizado em 1953; publicado em 1954 na Coletânea <i>Hardy Candy</i>.</p>
<p><i>Lord Byron's Love Letter</i> [A Carta de Amor de Lord Byron, tradução de Augusto César – Grupo TAPA]. Peça em um ato, escrita em 1941 e publicada em 1966, em <i>27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays</i> e em <i>The Best American One-Act Plays</i> em 1964. A encenação ocorreu em janeiro de 1955, com colaboração de Tennessee Williams para esta produção realizada em forma de ópera em <i>Tulane University</i>, Nova Orleans, Louisiana, e em novembro de 1955 em <i>The Lyric Theatre</i>, Chicago, Illinois.</p>
<p><i>The Lady of Larkspur Lotion</i> [A Dama da Bergamota, tradução de Thaís do Amaral Balloni – Cadernos de Textos do Tablado, 1979; <i>A Dama da Loção Antipiolho</i>, tradução de Isabella Lemos e Rita Giovanna – TAPA]. Peça em um ato escrita antes de 1942 e publicada em 1966, em <i>27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays</i>. Encenações em 1948, em <i>Monceau Theatre</i>, Paris, França e, em 1963, em Nova York no <i>Lolly's Theatre Club</i>. No Brasil, encenações de 2011-2012, no Teatro Viga Espaço</p>

Cênico, São Paulo, pelo Grupo TAPA, como parte do espetáculo *Alguns Blues do Tennessee*.

I Rise in Flame, Cried the Phoenix (a play in one act about D.H. Lawrence) [*Eu me Elevo em Chamas, Gritou a Phoenix (uma peça em um ato sobre D.H. Lawrence)*]. Peça em um ato escrita por volta de 1941, publicada em 1951 pela *New Directions* e pelo *Dramatists Play Service*, cujas versões têm finais diferentes. Encenação em 1959 em *Theatre de Lys*.

Hello from Bertha [*Lembranças de Berta*, tradução de Guilherme de Almeida em 1950 - TBC; *Lembranças de Bertha* (Sabrina Lavelle e Mariana Hein – Grupo TAPA); *Bertha manda Lembranças*, tradução de Flávio de Campos, 1988]. Peça em um ato escrita por volta de 1941 e publicada em 1953, em *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*. No Brasil, encenação em 1959 com Nydia Licia no papel de Bertha e direção de Sérgio Cardoso no Teatro Bela Vista. A peça fez parte de um programa de que faziam parte *Antes do Café (Before Breakfast)* de Eugene O'Neill e *O Homem com a Flor na Boca [L'uomo del Fiori in Boca]*, de Luigi Pirandello. Em 1961, a peça curta *Hello from Bertha* foi produzida para a PBS-TV, no programa *Play of the Week: Four Plays by Tennessee*.

This Property is Condemned [*Esta Propriedade está Condenada*, (Helena Dutt Ross - Grupo TAPA)]: peça em um ato escrita por volta de 1941, publicada no mesmo ano em *American Scenes* e em 1966, em *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*. Em 1942, encenada na *New School for Social Research*; em 1966, lançada a versão fílmica; em 2014, encenada no Teatro SESC Consolação (SP), direção de Marco Antonio Pâmio; entre 05/10/2013 a 12/11/13, leituras dramáticas realizadas no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo, juntamente com outras peças de Tennessee Williams, no *Curta Tennessee*, Ciclo de Leituras Dramáticas e Debates (Projeto do Grupo TAPA intitulado *TAPA e Arena: uma ponte na história*).

The Purification [*A Purificação*, tradução de Augusto César e Maria Silvia Betti – TAPA]. Peça em versos em um ato, inspirada nas técnicas e na simbologia usadas pelo poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca [1898-1936]; escrita por volta de 1940-1942, publicada em 1966, em *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* por *New Directions* e encenada em 1944, com direção de Margo Jones em *Pasadena Playhouse*, Pasadena.

You Touched me! [Você me Tocou!] Peça em três atos escrita com Donald Windham em 1942, inspirada em um conto de D.H. Lawrence de mesmo título, *You Touched me!* Foi publicada em 1947 pela *New Directions* e encenada em outubro de 1943, no *Playhouse*, em Cleveland, Ohio, com direção de Margo Jones e, em setembro de 1945, no *Booth Theatre*, em Nova York.

The Kingdom of Earth [O Reino da Terra] Conto iniciado em 1942 em Macon, Geórgia, com tradução de Fernando de Castro Ferro – 49 Contos; publicação em 1966, *The Knightly Quest* e em 1985, em *Collected Stories*. A história é base para *The Kingdom of Earth*, peça em um ato escrita em 1967 e publicada na Revista *Esquire* em fevereiro de 1967. *The Kingdom of Earth*, ou *The Seven Descents of Myrtle*, título utilizado na Broadway (*Ethel Barrymore Theatre* em março de 1968) com direção de Jose Quintero, na publicação da *New Directions* em 1968 e na peça longa em sete cenas, escrita em 1967, foi mal recebida pela crítica e cessou depois de 29 apresentações. Em 1969, foi lançada a versão fílmica intitulada *The Last of the Mobile Hot Shots*, cujo roteiro cinematográfico foi escrito por Gore Vidal e dirigido por Sidney Lumet.

The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper [A Longa Estada Interrompida ou A Refeição Insatisfatória]. Peça em um ato escrita por volta de 1942-1945, publicada como *The Unsatisfactory Supper* em *Best One-Act Plays of 1945* e, como *The Long Stay Cut Short*, em *American Blues* em 1948; encenada em 1971 em Londres e, em 2012, em Toronto, Canadá. Esta peça também serviu de matriz para o controverso trabalho de Tennessee Williams, *Baby Doll*.

The Last of my Solid Gold Watches [O Último de meus Relógios de Ouro Maciço, traduzida por Augusto Cesar – Grupo TAPA] peça em um ato escrita por volta de 1942-1946, publicada em *Best One-Act Plays of 1945* e em 1966, em *27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays*; encenada no *Laboratory Theatre* em 1948, em Los Angeles, Califórnia e por Margo Jones em Dallas, Texas, em 1948 no *Theatre '48*. Em 1958, a peça tornou-se um filme para a TV dirigido por Sidney Lumet.

Desire and the Black Masseuse [O Desejo e o Massagista Negro]: conto incluído em 49 Contos (tradução de Alexandre Hubner et al, 1985); escrito entre 1942 e 1946; publicado não abertamente em 1948, como integrante da coleção de contos *One Arm*, pois Williams temia prejuízo à sua carreira devido ao conteúdo; o conto não foi disponibilizado em livrarias para o público em geral e, em 1948 houve a edição da *New Directions: Prose*

and Poetry 10: An Annual Exhibition Gallery of New and Divergent Trends in Literature; Collected Stories (1985). Adaptado para o cinema em 1988 como *Noir et Blanc (Black and White)*, pela cineasta francesa Claire Devers, ganhador do prêmio *Camera d' Or Prize* no Festival de Cannes em 1988. Em suas *Memórias*, o próprio Williams afirmou que Paul Bowles escrevera um conto semelhante intitulado *The Delicate Prey* e o aconselhou a não publicá-lo nos EUA.

Portrait of a Girl in Glass [Retrato de uma Moça em Vidro]: Conto escrito em 1942, traduzido por Alexandre Hubner et al em *49 Contos*, adaptado como roteiro cinematográfico, *The Gentleman Caller*, cujo script, submetido à MGM (METRO-GOLDWYN-MAYER) no verão de 1943, fora recusado pela mesma. O conto foi publicado nas coleções *One Arm* (1948), *Portratt Av En Glasflicka* (1955), *Moderne Amerikanische Prosa* (1967), *Collected Stories* (1985) e *The Art of the Story: An International Anthology of Contemporary Short Stories* (1999). O conto foi base para a peça longa, em sete cenas, escrita em 1944, *The Glass Menagerie*, sucesso de crítica e público [*À Margem da Vida*, na tradução de Esther Mesquita para a encenação de 1947 e outras; *O Zoológico de Vidro*, tradução de Marcos Daud, para a encenação de 2009 e, em 2014, houve a tradução de Clara Carvalho, publicada pela Editora É Realizações]. A peça foi publicada pela *Random House* em 1945, embora haja outras mudanças realizadas pelo próprio dramaturgo. As encenações ocorreram em Chicago, Illinois; houve estréia na Broadway em 31/03/1945, permanecendo em cartaz no Teatro Playhouse até 29/06/1946. No Brasil, a primeira encenação foi em 1947 no Teatro Municipal de São Paulo, pelo Grupo Experimental de Teatro, com direção de Alfredo Mesquita; em 2009, no SESC Consolação de São Paulo. Há três adaptações desta peça para cinema e TV. Há também três versões disponíveis para o texto: a edição de leitura, utilizada frequentemente por corresponder mais fielmente ao original [*The Reading Edition*, 1945, *Random House*], a edição de atuação [*The Acting Edition*, 1948, *Dramatists Play Service*, contendo aproximadamente 1.100 revisões do próprio Tennessee Williams] e a Edição de Londres [*The London Edition*], que contém alterações de texto menos significativas elaboradas para a produção no *Haymarket Theatre* em Londres. Estas variações foram decorrentes do hábito de Williams em trabalhar com os textos mesmo após terem sido encenados.

The Strangest Kind of Romance (a Lyric Play in Four Scenes) [*A Mais Estranha Forma de Amor (uma Peça Lírica em Quatro Cenas)* (Tradução de Kadi Moreno e Rita Giovanna – Grupo TAPA)]. Peça em um ato escrita por volta de 1943-1946, publicada em

1966, em *27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays*; encenada em 1960, *Theatre Champs Elysees*, Paris, França. O conto *The Malediction* (iniciado no verão de 1941, publicado em 1945 e incluído na coleção *One Arm* em 1948) foi considerado matriz para esta peça em um ato.

The Angel in the Alcove [O Anjo na Lucarna]: Conto escrito em outubro de 1943 em Santa Mônica, primeiramente publicado na coleção *One Arm* em 1948; mais tarde, na coleção de contos *Three Players of a Summer Game*, 1960; *Collected Stories*, 1985 e *The Night of the Iguana and Other Stories*, 1995. O conto foi matriz para *Summer and Smoke* [O Anjo de Pedra, tradução de Sergio Viotti], peça em duas partes com doze cenas, que também utilizou como matriz outro conto, *The Yellow Bird*. Foi primeiramente publicada em 1948; originalmente teve o título *Chart of Anatomy* quando Williams começou este trabalho em 1945, foi revisada e reescrita como a peça em três atos e um epílogo, *The Eccentricities of a Nightingale* [As Excentricidades de um Rouxinol, escrita em 1951 e publicada em 1964, ano em que também foi encenada em Nova York, além da encenação posterior, de 1976]. *Summer and Smoke* foi encenada por Margo Jones em julho de 1947, no Theatre'47, Dallas, Texas. A encenação na Broadway foi atrasada até 1948, devido à sua outra peça *A Streetcar Named Desire* [Um Bonde Chamado Desejo, 1947] e desfavorável ao serem comparadas; terminou em 1949 após 100 apresentações. A encenação mais importante foi dirigida por Jose Quintero em Nova York em 1952; Geraldine Page atuou como a personagem Alma Winemiller, inclusive na adaptação fílmica homônima em 1961, cuja atuação recebeu o Oscar (*Academy Award*). O conto *The Yellow Bird* [O Pássaro Amarelo – Tradução de Alexandre Hubner – 49 Contos], escrito antes de 1947 e publicado em *Town and Country*, 1947; *One Arm*, 1948; *Great Tales of the Modern South*, 1955; *Collected Stories*, 1985 e *Stories of the Modern South*, 1986, foi também considerado matriz parcial para *Summer and Smoke* (peça em duas partes escrita em 1948), revisada e reescrita como *The Eccentricities of a Nightingale* (1951). O conto *The Angel in the Alcove* também é considerado matriz parcial para *The Lady of Larkspur Lotion* (peça em um ato escrita antes de 1942) e *Vieux Carré* (peça longa de 1976).

The Pretty Trap (a Comedy in One Act) [A Bela Armadilha (uma Comédia em um Ato)]: Peça em um ato escrita por volta de 1944, publicada e, 2006, em *Tennessee Williams Annual Review*. Em 2011, foi encenada por *Southern Rep. Theater*, em Nova Orleans.

The Important Thing [*Da Maior Importância*]: Conto escrito em 1945, traduzido por Alexandre Hubner et al em *49 Contos* e publicado em 1985, em *Collected Stories*. Em 1980, o conto foi adaptado para filme homônimo com direção de Anne Borin.

Interior Panic [*Interior: Pânico*]: Peça em um ato escrita em 1946 e publicada em 2011 em *The Magic Tower and Other One-act Plays*. Em 2005, foi encenada no *Tennessee Williams Literary Festival*, em Nova Orleans.

The Night of the Iguana [*A Noite do Iguana*, tradução de Jorio Dauster em *49 Contos*]: conto iniciado em abril de 1946 em Nova Orleans (baseado em um incidente ocorrido em Acapulco em setembro de 1940), terminado em fevereiro de 1948 em Roma; publicado nas coleções *One Arm, and Other Stories* [New York: *New Directions*, 1948], *Three Players of a Summer Game, And Other Stories* [London: *Secker & Warburg*, 1960], *Three Players of a Summer Game, And Other Stories* [Londres: M. Dent, 1960], *Hardy Candy, A Book of Stories* [Norfolk, Conn.: J. Laughlin, 1954], *Collected Stories* [New York: *New Directions*, 1985], *Collected Stories* [New York: *Bantam Books*, 1986], republicação em *Collected Stories* [New York: *Bantam Books*, 1994] e *Escape to Mexico* (2002). A história é base parcial para a peça em um ato (1959) *The Night of the Iguana* e também em três atos, com o mesmo título [New York: *New Directions*, 1961]; [New York: *New American Library*, 1961]; [Harmondsworth, Inglaterra: *Penguin Books*, 1961]; *The Best Plays of 1961-1962* [New York: *Dodd, Mead*, 1962]; *The Best Plays of 1961-1962: The Burns Mantle Yearbook* [New York: *Arno Press*, 1962]; [New York: *Dramatists Play Service*, 1963]; [Londres: *Secker & Warburg*, 1963]; republicada [New York: *Dramatists Play Service*, 1964]; *The Night of the Iguana and Orpheus Descending* [Harmondsworth, Inglaterra: *Penguin*, 1968]; *Sweet Bird of Youth, Period of Adjustment, The Night of the Iguana* [New York: *New Directions*, 1972]; republicada em *The Best Plays of 1961-1962: The Burns Mantle Yearbook*. [New York: *Arno Press*, 1975]; *Three by Tennessee: Sweet Bird of Youth, The Rose Tattoo, The Night of the Iguana* [New York: *New American Library*, 1976]; *Cat on a Hot Tin Roof, The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, and The Night of the Iguana* [Harmondsworth, Inglaterra: *Penguin*, 1976]; *Selected Plays* [Franklin Center, Pa.: *Franklin Library*, 1977]; *Eight Plays* [Garden City, N.Y.: *Doubleday*, 1979]; republicada *Cat on a Hot Tin Roof, The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, and The Night of the Iguana* [New York: *Penguin Books*, 1985]; republicada [New York: *Dramatists Play Service*, 1991]; *The Theatre of Tennessee*

Williams Vol 4 [New York: *New Directions*, 1993]; *Plays 1957-1980* [New York: *Library of America*, 2000]. Encenação em dezembro de 1961, em Nova York. O filme homônimo, dirigido por John Houston, baseado na dramaturgia após sucesso na Broadway em 1964, foi considerado uma das melhores versões do trabalho de Williams. Em 2001, outra versão cinematográfica foi produzida por Ray Stark e dirigida por Predrag “Gaga” Antonijevic, estrelaram Jeremy Irons, Thora Birch e Kirk Douglas, ator que fez o papel em *The Gentleman Caller* na versão fílmica de *The Glass Menagerie*.

The Knightly Quest [*Andanças de um Cavaleiro*, tradução de Fernando de Castro Ferro em *49 Contos*] Novela iniciada em 1949, mas escrita em sua maior parte entre 1965-68; publicada por *New Directions* em 1966 na Coleção *The Knightly Quest* com quatro histórias e, em 1968, por *Secker & Warburg*, em um volume que incluía doze contos. A história longa é base parcial para a peça longa em três atos, *The Red Devil Battery Sign* [*O Sinal da Red Devil Battery*], escrita em 1975-76, encenada em 1976, no Schubert Theatre, em Boston, Massachusetts e publicada em 1988, também pela *New Directions*.

Something Unspoken [*Algo não Dito* (Tradução de Gisele Freire e Rita Giovanna – Grupo TAPA)] Peça em um ato escrita antes de 1953, publicada em *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* [Norfolk, Conn., New York: *New Directions*, 1953, 1966, 1981]; *The Best Short Plays of 1955-1956*, editado por Margaret Mayorga [Boston: *Beacon Press*, 1956]; *Baby Doll: The Script for the Film, Something Unspoken, and Suddenly Last Summer* [Harmondsworth, Inglaterra, Baltimore: Penguin, 1959, 1968, 1976, 1982, 1984, 2001]; *Garden District: Two Plays - Something Unspoken and Suddenly Last Summer* [Londres: Secker & Warburg, 1959]; *Orpheus Descending: Something Unspoken, Suddenly Last Summer* [Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1961]; *Five Plays* [Londres: Secker & Warburg, 1962, 1970]; *Five More Plays* [Londres: Secker & Warburg, 1962]; *Baby Doll and Other Plays* [Londres: Penguin, 1968, 2001]. A peça foi produzida pela primeira vez no *Lakeside Summer Theater*, Lake Hopatcong, Nova Jersey em junho de 1955, sob a direção de Herbert Machiz, que também dirigiu sua primeira produção em fevereiro de 1958, no *York Theatre*, Nova York. A peça foi matriz para o conto *Happy August the Tenth* [*Feliz 10 de Agosto* (Tradução de Sonia Moreira – *49 Contos*)], escrito em 1970, primeiramente publicado em *Antaeus* nº 42 (1971) p. 22-23; republicado em *The Best American Short Stories of 1973* e *Esquire Magazine* (1973); *Eight Mortal Ladies Possessed* [New York: *New Directions*, 1974]; *Collected Stories* [New York: *New Directions*, 1985]; *Collected Stories* [New York: *Ballantine Books*,

1986]; republicado em *Collected Stories* [New York: *New Directions*, 1994] *Three Players of a Summer Game*, conto de 1951-52, publicado em *The New Yorker* (1952) e republicado em *Best American Short Stories of 1953* (1953), *Hard Candy* (1954), *Stories of Modern America* (1961), *Fifty Best American Short Stories* (1965) e *Young Man Axelbord and Other Stories* (1975).

Three Players of a Summer Game [Um Passatempo de Verão, Alexandre Hubner – 49 Contos (1985)]: conto de 1951-52, publicado em *The New Yorker* (1952) e republicado em *Best American Short Stories of 1953* (1953), *Hard Candy* (1954), *Stories of Modern America* (1961), *Fifty Best American Short Stories* (1965) e *Young Man Axelbord and Other Stories* (1975). O texto foi fonte para a peça em três atos escrita em 1955: *Cat on a Hot Tin Roof* [Gata em Teto de Zinco Quente, tradução de Raimundo Magalhães Junior – 1956 – TBC]. A peça foi publicada em 1955 pela *New Directions* (incluindo as duas versões do terceiro ato, acompanhadas de uma nota explicativa de Williams), *Penguin* e por *New American Library*. No Brasil, houve também a tradução de Augusto César publicada pela Editora É Realizações. As encenações ocorreram em 1955, *Morosco Theatre*, em Nova York, sob direção de Elia Kazan, ganhadora dos prêmios *Drama Critics Circle Award* e *Pulitzer Prize*; em 1956, a primeira encenação no Brasil, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. Em 1974, foi reapresentada no *American Shakespeare Theatre*, Stratford, Connecticut e em *ANTA Theatre*, Nova York. Em 1988, a peça foi revivida, com o terceiro ato original. Em 1990, foi encenada novamente em Nova York com o terceiro ato original e, em 2003 houve nova encenação. A versão fílmica ocorreu em 1958, dirigida por Richard Brooks, estrelada por Elizabeth Taylor (Maggie), Paul Newman (Brick) e Burl Ives (Big Daddy).

Man Bring This Up Road [O Homem Vem Caminho Acima, tradução de Fernando de Castro Ferro – 49 Contos]: conto escrito na Itália no verão de 1953, publicado em *Mademoiselle* em 1959, em *The London Magazine* em 1965 e incluído na Coleção *The Knightly Quest: A Novella and Four Short Stories* (1966). O conto foi também incluído em *Collected Stories* (1985). A história é base para a peça longa em seis cenas *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* [O Comboio da Madrugada, escrita entre 1959 e 1962, publicada por volta de 1964 em *The Best Plays of 1962-1963* por Mead Dodd e na edição da *New Directions*. Foi traduzida por Antonio Barahona para a encenação portuguesa em 2011; outras encenações: em julho de 1962, no *Festival of Two Worlds*, em Spoleto, Itália; em janeiro de 1963, na Broadway, Nova York, mas não foi bem recebida. Williams a

revisou uma ano mais tarde e incluiu o personagem Kabuki, No entanto, em 1968, em Londres, a peça foi elogiada]. Em 1968, foi também base para o roteiro cinematográfico adaptado a partir da peça *The Milk Train doesn't Stop Here Anymore: Boom!* Apesar de estrelado por Elizabeth Taylor, Richard Burton e Noel Coward, o filme não fez sucesso.

Camino Real [*Camino Real*, peça longa em um prólogo e 16 estações, escrita em 1946, publicada em 1953 pelo *Dramatists Play Service* e diversas publicações posteriores incluem pequenas revisões ao texto]. Dentre diversas encenações, apenas 60 apresentações ocorreram no *Martin Beck Theatre* em Nova York em março de 1953. Infelizmente, a peça não foi bem recebida pelo público, acostumado às produções anteriores: *The Glass Menagerie* (1945), *Streetcar...* (1947) e *The Rose Tattoo* (1950). Mais tarde, em 1955, o dramaturgo agradaria o público novamente com *Cat...* (1955). Tennessee Williams cortara diversos comentários de conotação política para a produção na Broadway, apesar de tê-los recuperado para a publicação de 1953. A base para *Camino Real* foi a peça em um ato escrita em 1946 e publicada em *American Blues* em 1948, *Ten Blocks on the Camino Real*: Williams acrescentou mais seis estações ou episódios ao antigo trabalho e criou o formato do sonho de Don Quixote (2005, p. 43-49). Em 1966, *Ten Blocks on the Camino Real* foi também produzida como filme, dirigido por Jack Landau. No Brasil, a peça foi traduzida por Ricardo Monteiro e Maria Rita Sodr em 2007; a primeira encenação ocorreu no Teatro Tucarena PUC-SP no mesmo ano, sob a direo de Nlson Baskerville.

In the Bar of a Tokyo Hotel [*No Bar de um Hotel em Tquio*, pea em um ato escrita nos anos 60, publicada em 1969 por *Dramatists Play Service* e encenada em Nova York no mesmo ano].

The Two-Character-Play [*A Pea com Dois Personagens*, pea em dois atos, escrita nos anos 60 ou 70, com vrias revises; publicada em 1969, edio da *New Directions*; em 1973, verso revisada e publicada como *Out cry*]. Em 1975, foi revisada novamente e publicada com o ttulo original. Em 1973, foi encenada em Nova York.

The Parade [*A Parada*] Pea em um ato de 1962, publicada em 2008 em *The Traveling Companion and Other Plays* e encenada em Provincetown, Massachusetts, em 2006. *The Mutilated* [*Os Mutilados*, pea em sete cenas escrita em 1965, publicada em 1967 por *Dramatists Play Service* e, em 1970, em *Dragon Country*]. A pea estreou junto com *The Gnadiges Fraulein* sob o ttulo *Slapstick Tragedy* em 1966, em Nova York.

<p><i>The Gnädiges Fraulein</i> [A Donzela Imaculada (Maria Sílvia Betti, em artigo sobre Tennessee Williams)]. Peça em um ato escrita por volta de 1965, publicada em 1965 na revista <i>Esquire Magazine</i>. Encenação realizada junto com <i>The Mutilated</i>.</p>
<p><i>Confessional</i> [Confessional] peça em um ato de 1967, publicada em 1967 por <i>Dragon Country</i> e encenada em 1971, em <i>Bar Harbor</i>, Maine.</p>
<p><i>The Municipal Abattoir</i> [O Matadouro Municipal, (tradução de Augusto César – TAPA)] Peça em um ato de 1966, publicada em 2005 em <i>Mister Paradise and Other One-act Plays</i> e encenada em Washington, com direção de Michael Kahn.</p>
<p><i>I Can't Imagine Tomorrow</i> [Eu não Consigo Imaginar o Amanhã]. Peça em um ato publicada na <i>Esquire Magazine</i> em 1966; produção televisiva da PBS em 1970 e, em 1971, encenação em <i>Bar Harbor</i>, Maine.</p>
<p><i>Green Eyes (or no Sight Would Be Worth Seeing)</i> [Olhos Verdes (ou Nenhuma Vista Mereceria Ser Observada)] Peça em um ato escrita em 1971, publicada em 2008 em <i>The Traveling Companion and Other Plays</i> e, em 2011, encenada em Nova York e dirigida por Travis Chamberlain.</p>
<p><i>A Perfect Analysis Given by a Parrot</i> [Uma Análise Perfeita Feita por um Papagaio], peça em um ato escrita em 1971, publicada na revista <i>Esquire</i> em 1958 e encenada em 1970 em Key West, Florida e dirigida pelo próprio autor.</p>
<p><i>Out cry</i> [Clamor / Berro, tradução de Kadi Moreno da peça encenada pelo Grupo TAPA] Peça em dois atos escrita em 1971, publicada pela <i>New Directions</i> em 1973 e 1975, edição considerada definitiva. Encenação realizada em 1973 em Chicago, Illinois.</p>
<p><i>Small Craft Warnings</i> [Pequenas e Hábeis Advertências] Peça em dois atos escrita por volta de 1971, publicada pela <i>New Directions</i> em 1972 e encenada em Nova York no mesmo ano.</p>
<p><i>The Migrants</i> [Os Migrantes] Roteiro escrito e adaptado por volta de 1973 para filme pelo dramaturgo norte-americano Lanford Wilson e dirigido por Tom Gries.. Ver <http://www.twptown.org/three-more-films-the-red-devil-battery-sign-noir-et-blanc-and-the-migrants></p>
<p><i>The Pronoun I</i> [O Pronome Eu] Peça em um ato escrita por volta de 1975, publicada em 2008 em <i>The Traveling Companion and Other Plays</i>; encenada em 2007 em Provincetown no <i>Tennessee Williams Festival</i>.</p>

<p><i>The Red Devil Battery Sign</i> [O Sinal da Red Devil Battery] Peça em três atos escrita em 1975-76, publicada em 1988 pela <i>New Directions</i>; encenação em 1976, Boston, Massachusetts.</p>
<p><i>Vieux Carré</i> [Vieux Carré/Bairro Francês] Peça longa em duas partes, escrita em 1976, publicada em 1979; encenações em maio de 1977, no <i>Saint James Theatre</i> e, em 1979, no <i>Playhouse Theatre</i>, Nottingham, Londres.</p>
<p><i>A Lovely Sunday for Creve Coeur</i> [Um Adorável Domingo para Creve Coeur] Peça em duas cenas escrita em 1976, publicada em 1980 pela <i>New Directions</i>. As encenações tiveram títulos diferentes: em 1978, no Spoleto Festival em Charleston, Carolina do Norte, como <i>Creve Coeur</i>; em janeiro de 1979, em Nova York, no <i>Hudson Guild Theatre</i> com o título inteiro. Obs.: Alguns dos personagens e dos diálogos de <i>A Lovely Sunday for Creve Coeur</i> também aparecem no roteiro <i>All Gaul is Divided</i> (2005, p.144).</p>
<p><i>Kirche, Kuche, Kinder</i> [Kirche, Kuche, Kinder / Igreja, Cozinha, Crianças]. Peça em um ato escrita antes de 1979, publicada em 2008, <i>The Traveling Companion and Other Plays</i> e encenada em Nova York em 1979.</p>
<p><i>Something Cloudy, Something Clear</i> [Algo Nebuloso, Algo Límpido] Peça em duas partes escrita em 1979, publicada em 1995 pela editora <i>New Directions</i> e encenada em 1981 pelo Jean Repertory no <i>Bouwerie Lane Theatre</i>.</p>
<p><i>Some Problems for the Moose Lodge</i> [Alguns Problemas para a Fraternidade Moose] Peça em um ato escrita em 1980, publicada em 2011, <i>The Magic Tower and Other One-act Plays</i> e encenada em 1980 em Chicago.</p>
<p><i>Clothes for a Summer Hotel</i> [Roupas para um Hotel de Verão] Peça em dois atos escrita em 1980, publicada em 1981, pelo <i>Dramatists Play Service</i> e encenada em 1980 em Nova York, última peça longa de Tennessee Williams a ser encenada na Broadway durante sua vida; sua primeira apresentação, dirigida por Jose Quintero, significou fracasso comercial e de crítica. A peça baseou-se livremente no romance épico do contista e romancista americano Ernest Hemingway [1899-1961], <i>A Moveable Feast</i> (1964), baseado na vida dos americanos exilados residentes em Paris nos anos 20.</p>
<p><i>The Chalky White Substance</i> [A Substância Branca Calcária] Peça em um ato escrita em 1980, publicada em 2008, <i>The Traveling Companion and Other Plays</i> e encenada em 1996 pela <i>Running Sun Theatre Company</i>, em Nova York.</p>

Sunburst [Brilhante] Peça em um ato escrita por volta de 1980, publicada em 2008, *The Traveling Companion and Other Plays* e encenada em 2007, em Provincetown, Massachusetts.

The Traveling Companion [O Companheiro de Viagem] Peça em um ato escrita e primeiramente publicada em 1981, na revista *Christopher Street Magazine*; em 2008, em *The Traveling Companion and Other Plays*. Encenado pela primeira vez profissionalmente em 1996, em Nova York pelo *Irish Repertory Theatre*.

The Notebook of Trigorin [O Diário de Trigorin] Peça em quatro atos escrita entre 1981-1983, resultante da adaptação de *The Seagull [A Gaivota]*, 1896, de autoria de Anton Tchekhov], publicada em 1997 pela *New Directions* e encenada em 1996, em *Cincinnati Playhouse in the Park*, Cincinnati, Ohio. A inauguração da peça celebrou o 100º aniversário da primeira apresentação de *The Seagull* em Saint Petersburg, na Rússia. A produção foi dirigida por Stephen Hollis.

The One Exception [A Única Exceção] Peça em um ato escrita em 1983, publicada em 2008, em *The Traveling Companion and Other Plays*. Encenações em 2003, em Hartford, Connecticut.

A House not Meant to Stand [Uma Casa Destinada à Ruína]. Peça em dois atos escrita em 1983, publicada em 2008, em *The Traveling Companion and Other Plays*. As encenações ocorreram em Los Angeles pela companhia *Fountain Theater*.

In Masks Outrageous and Austere [Em Máscaras Ultrajantes e Austeras] Peça em dois atos escrita em 1983, embora considerada incompleta pelo próprio autor antes de falecer; não foi publicada. Em 2012, uma versão da peça foi encenada em Nova York, editada pelo diretor David Schweizer e pelo dramaturgo Joe E. Jeffreys.

And Tell Sad Stories of the Death of Queens... [E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas...] – tradução: Gisele Freire, Mariana Hein e Sabrina Lavelle – TAPA] Data de escrita imprecisa. Publicação em 2005, em *Mister Paradise and Other One-act Plays*; encenações em 2004, pelo *Shakespeare Theatre*, em Washington D.C.

A Playwright's Prayer [Uma Oração de Dramaturgo] Micro-conto confessional de data imprecisa, publicado em 2003, encenação com o mesmo título (disponível em PDF: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2003/index.html>>).

**APÊNDICE B - DESDOBRAMENTOS: ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS,
VERSÕES FÍLMICAS E APRESENTAÇÕES TELEVISIVAS:**

This Property is Condemned [Esta Propriedade está Condenada, peça em um ato de aproximadamente 1941, com lançamento da versão fílmica em 1966]; *The Kingdom of Earth* [O Reino da Terra, conto escrito em 1942, publicado em *The Knightly Quest*, 1966 e em *Collected Stories*, em 1985, cuja versão fílmica, intitulada *The Last of my Mobile Hot Shots*, foi lançada em 1969]. A peça em dois atos escrita em 1967, intitulada *The Kingdom of Earth, or The Seven Descents of Myrtle* [O Reino da Terra, ou As Sete Quedas de Myrtle, publicada em 1968, *The Seven Descents of Myrtle*, revisada e publicada com o título completo; encenada em Nova York em 1968, com versão fílmica em 1961, *The Last of my Mobile Hot Shots*]; *The Last of my Solid Gold Watches* [O Último de meus Relógios de Ouro Maciço, peça em um ato escrita por volta de 1942, publicada em *27 Wagons Full of Cotton*, 1966, cuja adaptação fílmica ocorrera em 1958]; *Desire and the Black Masseur* [O Desejo e o Massagista Negro, conto redigido entre 1942 e 1946, publicado em 1948 pela *New Directions: Prose and Poetry 10*, adaptado para o cinema como *Noir et Blanc* em 1988 pela cineasta francesa Claire Devers]; *The Glass Menagerie* [À Margem da Vida, peça em sete cenas, redigida em 1944, com tradução de Esther Mesquita para a encenação de 1947 e outras; além disso, é conhecida como *O Zoológico de Vidro*, tradução de Marcos Daud, para a encenação de 2009. A peça foi publicada pela *Random House* em 1945, mas há outras versões com alterações realizadas pelo próprio autor. Há também três adaptações para cinema e TV. Dentre as encenações, em 1944 ocorreu em Chicago, Illinois, e no Brasil, houve a primeira encenação em 1947 no Teatro Municipal de São Paulo e em 2009, no SESC Consolação de São Paulo]; *Twenty-seven Wagons Full of Cotton* [Vinte e sete Carretas Cheias de Algodão]: conto redigido em 1935, publicado em 1936 por *Manuscript Magazine* e, em 1985, em *Collected Stories*, com tradução de Alexandre Hubner – 49 Contos), *Twenty-seven Wagons Full of Cotton (a Mississippi Delta Comedy)* [27 Carros de Algodão (uma Comédia do Delta do Mississípi): Tradução de Kadi Moreno, Rita Giovanna e Sabrina Lavelle – TAPA, peça em um ato escrita por volta de 1944, publicada em 1966 em *27 Wagons Full of Cotton and Other One-act Plays*, encenada em 1955 em Nova Orleans, Louisiana e também em Nova York. *Baby Doll* [Título do filme no Brasil: *Boneca de Carne*]; roteiro de 1955, publicado em 1956 como

Baby Doll: the script for the film by Tennessee Williams, com filme homônimo dirigido por Elia Kazan no mesmo ano e, em 1991, *Tiger Tail* [peça em dois atos]; *The Important Thing* [Da Maior Importância, conto escrito em 1945, publicado em 1985 em *Collected Stories* e adaptado para filme homônimo, com direção de Anne Borin]; *Ten Blocks on the Camino Real* [Dez Blocos no Caminho Real, peça em dez blocos de 1946, publicada em 1948 em *American Blues*, com filme homônimo em 1966 dirigido por Jack Landau, além das encenações em 2008 pela *Margin Company Theatre* em Nova York e em 2012 pela *Beau Jest Moving Theatre*, em Provincetown]; *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana], tradução de Jorio Dauster em 49 Contos: conto redigido entre 1946 e 1948, publicado em 1985 em *Collected Stories*, *The Night of the Iguana* [A Noite do Iguana, peça em um ato em 1959 e peça em três atos em 1961, publicada em 1962 por *New Directions* e encenada em 1961 em Nova York]. Ambas homônimas, cuja versão para o cinema (1964) foi dirigida por John Huston e a de 2001 com direção de Predrag “Gaga” Antonijevic; *A Streetcar Named Desire* [Um Bonde Chamado Desejo, peça em 11 cenas publicada em 1947 por *New Directions*, com tradução de Carlos Lage em 1948 e tradução de Brutus Pedreira em 1960]. Dentre muitas encenações houve uma em Nova York em 1947 e, em 1948, a primeira encenação no Brasil, no Teatro Ginástico, sob o título *Uma Rua Chamada Pecado*. Em 2002, houve uma encenação em São Paulo, sob a direção de Cibele Forjaz. Há também três adaptações para cinema e TV dessa peça; *Summer and Smoke* [O Anjo de Pedra], peça em 12 cenas com tradução de Sérgio Viotti, publicada em 1948, embora não conste o nome da editora. Dentre as encenações, em 1947, em Dallas, Texas; em 1948, em Nova York. A adaptação fílmica homônima foi lançada em 1961. Depois de ser revisada, reescrita e publicada com título diferente, a peça em três atos e um epílogo, *The Eccentricities of a Nightingale* [As Excentricidades de um Rouxinol, 1951], publicação da *New Directions* em 1964, foi também encenada em 1964 e 1976 em Nova York, além de ser adaptada neste mesmo ano para a rede americana PBS; *The Rose Tattoo* [A Rosa Tatuada, tradução de R. Magalhães Junior]: peça em três atos de 1950, publicada por *New Directions* em 1951, com encenações em 1950 em Chicago, Illinois e, em 1951, em Nova York e, em 1956, no Teatro Popular de Arte em São Paulo, cuja versão fílmica homônima é de 1955; *The Roman Spring of Mrs. Stone* [A Última Primavera, romance publicado por volta de 1950 por *New Directions*, traduzido por José Estevão Sasportes com o título de *Em Roma, na Primavera*, também título da versão fílmica em 1961, com

direção de Jose Quintero. Além disso, o romance foi adaptado para a TV com direção de Robert Allan Ackerman]; *Sweet Bird of Youth* [*Doce Pássaro da Juventude*, peça em três atos de 1952, publicada na Revista *Esquire* em 1957, por *New Directions* em 1959 e pela *Penguin* em 1962. Houve uma encenação em 1956 em Coral Gables, Florida e, em 1962, a versão fílmica homônima, dirigida por Richard Brooks]; *Senso, or The Wanton Countess* [*Senso, ou a Condessa Wanton*, roteiro não publicado, escrito em 1953, cuja versão fílmica, de 1954, fora dirigida por Luchino Visconti e intitulada *Senso*]; *Period of Adjustment* [*Período de Ajustamento*], peça em três atos de 1957, publicada na *Esquire* e também na coleção da *New Directions*; *Orpheus Descending* [*A Descida de Orfeu*], peça em três atos, escrita em 1957, ano em que também foi encenada em Nova York. A publicação foi em 1958, com edição da *New Directions*. Em 1960, adaptada para o cinema como *The Fugitive Kind* (*O Tipo Fugitivo*); *Suddenly Last Summer* [*De Repente no Último Verão*]: peça em quatro cenas escrita em 1958, com edição da *New Directions* no mesmo ano e encenação em Nova York. Em 1959, a peça foi adaptada com título homônimo para o cinema com direção de Joseph L. Manckiewicz; *The Milktrain doesn't Stop Here Anymore* [*O Comboio da Madrugada*, tradução de Antônio Barahona para a encenação portuguesa em 2011]: peça em seis cenas escrita entre 1959 e 1962, publicada por volta de 1964, em *The Ten Best Plays of 1962-1963 by Dodd* e, em 1964, edição da *New Directions*. As encenações foram realizadas em Spoleto, na Itália, em 1962 e em Nova York em 1963. Ao ser adaptada para o cinema em 1968, foi intitulada *Boom!*